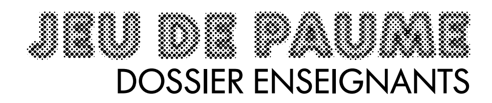
ROBERT ADAMS
L'ENDROIT OÙ NOUS VIVONS

MATHIEU PERNOT
LA TRAVERSÉE

11/02 – 18/05/2014



ACTIVITÉS SCOLAIRES
FÉVRIER – MAI 2014

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du service éducatif accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions du Jeu de Paume, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves.

Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres, d'être en position active devant les images.
tarif : 80 €
réservation : 01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

I visite préparée pour les enseignants

Le dossier est présenté aux enseignants lors de la « visite préparée », qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures permet aux enseignants de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.
mardi 4 mars 2014, 18 h 30
séance gratuite et ouverte à tous les enseignants
réservation : 01 47 03 04 95

I parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.
tarif d'une visite au Jeu de paume : 80 € par classe
informations et inscriptions : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Avec le musée de l'Orangerie, Paris 8e

La visite de l'exposition de « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » est associée à une visite thématique sur le paysage. Il s'agit de repérer dans les collections du musée de l'Orangerie comment la peinture de paysage participe tout au long du XIXe et du XXe siècle à la remise en cause des codes traditionnels de la représentation. Les expérimentations des impressionnistes Monet, Sisley ou encore Renoir, leurs études des variations de la lumière, puis celles de Cézanne et Soutine mènent à une perte de la conception illusionniste de l'espace et à une reconfiguration de notre perception du monde.
tarif : 52 €
inscription : 01 44 77 81 11 / reservations@musee-orangerie.fr

Avec le Conseil d'Architecture d'Urbanisme et de l'Environnement (CAUE) de Paris

Autour de l'exploration de l'environnement proche et en lien avec l'exposition « Robert Adams. L'endroit où nous vivons », le CAUE de Paris invite les élèves d'élémentaire et de collège à parcourir le territoire parisien lors d'une promenade sensible. Observer, questionner, raconter sont autant d'objectifs qui permettront aux élèves d'appréhender les mutations de la ville. Un travail photographique, mené en classe, les amènera ensuite à traduire leur perception singulière du paysage urbain.
tarif : 180 € (2 demi-journées)
inscription : 01 48 87 70 56 / contact@caue75.fr

Avec la maison rouge, Paris 12e

Autour des usages et des pratiques de la photographie, la visite de l'exposition de « Mathieu Pernot. La Traversée » au Jeu de Paume se poursuit à la maison rouge par la présentation de l'exposition « L'asile des photographies », un projet spécifique de l'artiste, réalisé en collaboration avec l'historien Philippe Artières et qui déploie, sous différentes formes, leurs recherches menées dans le fonds photographique des archives d'un hôpital psychiatrique (lors d'une résidence au centre d'art Le Point du Jour à Cherbourg). Ces documents deviennent matière et source d'une « histoire parallèle de la photographie ».
tarif : 75 €
inscription : 01 40 01 92 79

Avec les archives départementales de Seine-Saint-Denis à Bobigny

Pour prolonger les thématiques des transformations de l'habitat suburbain ainsi que des usages et des pratiques de la photographie abordées dans les expositions « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » et « Mathieu Pernot. La Traversée », nous vous proposons de découvrir l'exposition « Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction dans le nord-est parisien (1945-1958) ».
gratuit
inscription : 01 43 93 97 00 / abanbuck@cg93.fr

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2013-2014 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

programme 2014-2015 disponible à partir d'avril 2014

Couv. :
Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado,* 1968, série *The New West* [Le Nouvel Ouest]
Mathieu Pernot, *Sans titre,* 2007, série *Fenêtres.* Collection de l'artiste

DOSSIER ENSEIGNANTS
MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :
DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS propose une première approche du projet et du parcours des expositions, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.
APPROFONDIR LES EXPOSITIONS développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Disponible sur demande, le « dossier enseignants » est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

CONTACTS
Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

Traductions : Jean-François Allain, Philippe Mothe
Graphisme : Sandy Hattab, Thierry Renard

SOMMAIRE

DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS

« "S'il y a quelque chose dont je suis riche, c'est de perplexités et non de certitudes", déclarait Jorge Luis Borges. Ce principe nous semble fort à propos pour évoquer l'engagement du Jeu de Paume dans le domaine de l'art, de la culture et de la pensée. Ni les certitudes, ni les réponses, ni les vérités absolues ne relèvent de notre expérience et de notre mission en tant que centre d'art. Notre volonté consiste à "exposer", dans tous les sens du mot. Montrer l'œuvre d'artistes et promouvoir la parole de penseurs, mais aussi oser ou hasarder des propositions et des réflexions pour remettre en question certains récits dominants de notre société. C'est avec cet objectif, qui n'est autre en somme que d'"exposer" notre patrimoine collectif en perplexités, que le Jeu de Paume donne rendez-vous à des artistes, historiens, critiques d'art, étudiants, enseignants, philosophes, écrivains, cinéastes et à tous ceux qui considèrent le doute et l'incertitude comme les moteurs d'une connaissance en constant réexamen. […]
La conception de la programmation du Jeu de Paume (expositions, éditions, cycles cinématographiques et activités de formation et de dialogue) cherche à approfondir les logiques et les contradictions inhérentes à la pratique artistique autour des images, en mettant en évidence quelques-uns des aspects esthétiques, sociaux et politiques qu'elles engendrent.
Concrètement, dans le cadre des expositions programmées pour 2014, le Jeu de Paume propose :
– le réexamen du travail de photographes de renommée internationale (Robert Adams, Garry Winogrand), qui méritent que l'on porte un nouveau regard sur leur œuvre, une nouvelle analyse à partir de notre contemporanéité ;
– la production et la diffusion de projets d'artistes contemporains (Mathieu Pernot, Oscar Muñoz), qui se réaliseront notamment à travers la septième édition de la programmation satellite et la deuxième édition d'"Une vidéothèque éphémère" ;
– la rencontre avec l'œuvre de photographes inédits dans notre pays (Vivian Maier, Kati Horna, Nicolás Muller).
Les rétrospectives consacrées aux deux figures canoniques de la photographie américaine du XX[e] siècle que sont Garry Winogrand et Robert Adams permettront ainsi d'explorer leurs positions esthétiques et conceptuelles différentes vis-à-vis de ce que l'on a pu appeler la photographie documentaire. Les résonances et les dissonances entre ces deux pratiques sont parlantes. […]
Robert Adams (Orange, New Jersey, 1937) […] ne s'interroge pas sur ce que nous croyons être, mais sur la forme "qui sous-tend ce chaos apparent". Rompre avec l'expressionnisme photographique et revendiquer une photographie pure qui documente en évitant toute charge émotionnelle constitue l'une des caractéristiques du travail d'Adams, qui le rattache aussi bien à Edward Ruscha (et ses *Twentysix Gasoline Stations* par exemple) qu'au couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher, en passant évidemment par le travail de ses compatriotes : Lewis Baltz, Nicholas Nixon, Joe Deal ou Stephen Shore, entre autres. Depuis ces deux dernières décennies – comme nous l'avons déjà vu au Jeu de Paume à l'occasion des expositions consacrées, par exemple, à Alec Soth, Bruno Serralongue, Esther Shalev-Gerz, Santu Mofokeng ou Ahlam Shibli –, la photographie documentaire explore de nouveaux méandres artistiques et politiques. Alors que fixer la figure, le temps et le lieu sont des postulats importants de l'œuvre de Winogrand et d'Adams, Mathieu Pernot (Fréjus, 1970) privilégie quant à lui la transversalité de ces éléments plutôt que leur linéarité. En effet, dans la pratique documentaire de Pernot ce sont les liens et les relations entre les images, leur ordre et leur désordre qui configurent une dimension quasi cartographique de l'expérience entre individus, géographies, temps et récits. »

Marta Gili, « Perplexités », in dossier de presse de la programmation 2014 du Jeu de Paume.



Robert Adams, *Quarried Mesa Top, Pueblo County, Colorado* [Exploitation de carrières sur une mesa, comté de Pueblo, Colorado], 1978, série *From the Missouri West* [À l'ouest du Missouri]

ROBERT ADAMS
L'ENDROIT OÙ NOUS VIVONS

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Ce titre [« L'endroit où nous vivons »] provient de la préface de John Szarkowski à *The New West* (1974). La morale de ce livre, écrit-il, est la suivante : *« Le paysage est, pour nous, l'endroit où nous vivons. De sorte que si nous en avons fait mauvais usage, nous ne pouvons pas le rejeter sans nous rejeter nous-mêmes. Si nous l'avons maltraité, si nous avons dégradé son état, si nous y avons érigé des monuments à notre ignorance, il reste malgré tout notre lieu de vie. Et avant d'aller plus loin, nous devons apprendre à l'aimer. »*

Comme beaucoup de photographes, j'ai commencé à prendre des photos par envie d'immortaliser des motifs d'espoir : le mystère et la beauté ineffables du monde. Mais, chemin faisant, mon objectif a aussi enregistré des motifs de désespoir et je me suis finalement dit qu'eux aussi devaient avoir leur place dans mes images si je voulais que celles-ci soient sincères, et donc utiles. Les seuls, à ma connaissance, à avoir dans une certaine mesure résolu ce conflit furent des écrivains, comme Emily Dickinson, et des peintres, comme Edward Hopper, eux qui ont scruté le monde avec tant d'application qu'il leur est arrivé d'en entrevoir un autre. J'ai trouvé, dans les carnets du poète Theodore Roethke, le sésame que je cherchais : « Je vois ce que je crois. » J'ai beau me défier des abstractions, je me pose souvent trois questions, que je vous livre en guise de porte d'entrée : qu'est-ce que notre géographie nous oblige à croire ? Que nous autorise-t-elle à croire ? Et, le cas échéant, quelles obligations résultent de nos croyances ?

– Robert Adams

Depuis plus de quarante ans, Robert Adams (né en 1937) photographie la géographie de l'Ouest américain. Il y trouve une beauté qui perdure en dépit de la relation troublée que nous entretenons aujourd'hui avec la nature et avec nous-mêmes. Son travail se caractérise non seulement par son économie et sa lucidité, mais aussi par un mélange de peine et d'espoir. D'un côté, ses images rendent compte de la perte de l'espace et du silence, reflétant l'inhumanité d'une grande partie de ce que nous avons construit et la férocité de nos agressions contre l'environnement. De l'autre, elles témoignent avec force de l'étonnante éloquence des arbres, de la persistance de sentiments de joie et de compassion et du pouvoir rédempteur que conserve la lumière du soleil, même lorsqu'elle tombe sur les banlieues tentaculaires.
L'exposition retrace une quête permanente de beauté et d'équilibre au sein des relations de plus en plus dégradées entre l'homme et la nature. Traitant de sujets à la fois ordinaires et grandioses, ces images austères en noir et blanc évitent l'écueil de la simplification et restituent avec précision et finesse la complexité et les contradictions de la vie de l'Amérique d'aujourd'hui. Le parcours, qui passe en revue les projets majeurs du photographe (pour la plupart conçus et publiés à l'origine sous forme de livres), débute avec ses premières explorations du monde rural, des bâtiments et des monuments du Colorado, État où il vécut et travailla de 1962 à 1997 (*The Plains* [Les Plaines] ; *Late Hispanic Settlement* [Village hispanique tardif] ; *Ludlow*). Un séjour en Suède, pays natal de sa femme, en 1968 lui ouvrit les yeux sur l'aspect insidieux des nouveaux aménagements urbains et suburbains entrepris dans le Front Range du Colorado. Dans ses images de prolifération commerciale et résidentielle sur fond de paysages rudes et somptueux, la lumière agit comme une puissante force purificatrice. *Eden* (1968), le premier ouvrage à aborder ce thème, fut bientôt suivi par *The New West* [Le Nouvel Ouest] (1968-1971) et *What We Bought* [Ce que nous avons acheté] (1973-1974), deux séries qui valurent au travail d'Adams un accueil élogieux.
L'un des objectifs artistiques d'Adams (« découvrir une tension si parfaite qu'elle instaure une paix ») est perceptible tout au long de son œuvre – à travers les banlieues au crépuscule (*Summer Nights* [Nuits d'été]), les vastes paysages marqués par l'intervention humaine (*From the Missouri West* [À l'ouest du Missouri]), les gens vaquant à leur quotidien à l'ombre d'une centrale nucléaire (*Our Parents, Our Children* [Nos parents, nos enfants]) ou les images d'un paradis naguère verdoyant noyé sous la pollution urbaine (*Los Angeles Spring* [Printemps de Los Angeles]).
Une vision plus lyrique du paysage apparaît également, comme dans ses photographies de peupliers et de lieux méconnus du Colorado (*The Pawnee National Grassland* [La Prairie nationale Pawnee] ; *Along Some Rivers* [En longeant quelques rivières]) puis dans ses vues de l'Oregon et de l'État de Washington (*The Pacific* [Le Pacifique] ; *Pine Valley* ; *Alder Leaves* [Feuilles d'Aulnes] ; *Sea Stories, This Day* [Histoires de mer, ce jour]). Néanmoins, la déforestation du Nord-Ouest Pacifique a conduit Adams à entreprendre la formidable série *Turning Back* [Retour en arrière] (1999-2003), puissant cri d'alarme unique dans son œuvre.
Prise comme un tout, cette exposition met en lumière les intentions citoyennes du photographe : avoir conscience des richesses du lieu qui nous est donné et de ses propres obligations de citoyen – non seulement dans l'Ouest américain, mais aussi, par extension, dans le monde entier.

Joshua Chuang
Commissaire de l'exposition

Conquête et mythe de l'Ouest américain

« À votre avis quel est l'avenir de l'Ouest américain ?
En tant que terre d'espace, où il est parfois possible de se retrouver seul avec ses pensées, je ne crois pas qu'il ait un avenir mais seulement une histoire. C'est vrai qu'il reste de minuscules éclats de cet Ouest mythique, mais l'Ouest qui a transformé des générations avant nous, n'était ni petit ni fragmenté.
En tant que région, l'Ouest américain me paraît aujourd'hui aussi usé que la Suisse.
Un chanteur comique juif de l'Ouest du Texas, Kinky Friedman, a cet aphorisme formidable : "Quand le cheval meurt, descendez". C'est là où nous en sommes dans l'Ouest. Nous devons descendre et découvrir comment refaire notre vie sans le cheval.
Chaque année, en juillet, à Cheyenne, à cent soixante kilomètres d'ici, il y a pendant une semaine un grand rassemblement appelé "Frontier Days". C'est un des plus grands rodéos des États-Unis, mais il est dénué de sens : rien de plus que la synthèse de l'athlétisme à grande échelle et du mauvais traitement des animaux. Il existe bien une nouvelle frontière, mais les commémorations de l'ancienne constituent un obstacle à sa reconnaissance. »

– Robert Adams, *En longeant quelques rivières, photographies et conversations*, Arles, Actes Sud / Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2007, p. 28-29.

L'Ouest américain : chronologie de la conquête

La construction du territoire américain est le résultat de la conquête progressive d'espaces le long d'un front pionnier. Elle commence au XVIII[e] siècle à l'ouest du Mississippi. En 1763, 100 000 Américains sont déjà installés à l'ouest des Appalaches. Le territoire américain se forme progressivement suite à des achats de terres (la Louisiane en 1803 qui ouvre l'accès à l'Ouest), à des guerres (Le Texas, le Nouveau Mexique et la Californie entrent dans l'Union suite à la guerre gagnée contre le Mexique).
L'expédition de Meriwether Lewis et William Clark (1804-1806) est la première expédition américaine à traverser les États-Unis à terre jusqu'à la côte Pacifique. Elle a permis une cartographie du nord des États-Unis ainsi qu'une évaluation des richesses de la nature.
En 1823, le président américain James Monroe énonce sa doctrine qui prône une non-intervention des États-Unis sur le continent européen. Cette doctrine permet à la jeune fédération de se recentrer sur l'expansion territoriale interne afin de concrétiser son projet continental. Dans les années 1840, John Fremont monte une expédition vers le Pacifique et découvre la piste de l'Oregon à travers les montagnes Rocheuses.
Les Grandes Plaines entre le Mississippi et les montagnes Rocheuses sont complètement exploitées à partir des années 1870. La conquête de l'Ouest se poursuit après la guerre de Sécession (1861-1865), l'Oklahoma étant le dernier État à rentrer dans l'Union.
En 1890, le front pionnier n'existant plus, le Bureau du recensement américain déclare officiellement que la Frontière a cessé d'exister. Il reste encore des espaces très faiblement peuplés, mais c'est la première fois que les États-Unis reconnaissent la limite de leur expansion.

Modalités et conditions de la conquête de l'Ouest

Les transcontinentaux. Avant 1865, les 48 000 km de voies ferrées sont essentiellement concentrés à l'est. Pour gagner l'ouest, il n'existe que des pistes (celle de Santa Fe pour rejoindre San Francisco). La chaîne des Rocheuses est alors un obstacle que les colons préfèrent contourner.
La volonté de traverser les Rocheuses et les plaines vient du gouvernement fédéral qui impulse des projets ambitieux. Les compagnies privées commencent à poser des rails à partir de l'ouest (Californie) et de l'est (Nebraska). Elles bénéficient de subventions fédérales et embauchent de la « main d'œuvre » chinoise ou mexicaine.
La première jonction entre les deux transcontinentaux a lieu en 1869 et prend des allures de triomphe national.
À la fin du XIX[e] siècle, les États-Unis totalisent plus de 300 000 km de voies ferrées, soit plus que la totalité des pays européens. Les transcontinentaux bouleversent l'économie, en développant le marché intérieur, et la société en mettant fin à l'isolement des pionniers.

La ruée vers l'or. Le mouvement commence en Californie en 1848. De l'or trouvé dans une rivière en Californie (sur le site de Sutter's Mill, le 24 janvier 1848) engendre un afflux de migrations vers l'Ouest. L'année suivante, 50 000 chercheurs d'or s'y installent. Même engouement dans la ville de San Francisco, alors peuplée de 1 000 habitants en 1848 et de 30 000 en 1850. La ruée vers l'or et l'activité minière en général des années 1860-1870 est à l'origine des communautés de pionniers attirées par la promesse d'enrichissement rapide. Mais certaines villes ne survivent pas à l'épuisement des ressources et deviennent des villes fantômes.

Le Homestead Act et ses conséquences. Le Homestead Act est une loi fédérale promulguée par le président Abraham Lincoln le 20 mai 1862. Elle permet à chaque famille, pouvant justifier qu'elle occupe un terrain depuis cinq ans, d'en revendiquer la propriété privée dans la limite de 65 hectares. Cette loi a joué un rôle majeur dans la conquête de l'Ouest, car elle a encouragé les migrations d'Américains et d'Européens vers le front pionnier. Elle n'a pourtant pas donné les résultats escomptés : on estime que la moitié seulement des nouveaux fermiers a réussi à vivre de l'agriculture.



Robert Adams, *Interstate 25, Eden, Colorado* [Autoroute 25, Eden, Colorado], 1968, série *Eden*

L'installation des Américains a eu des conséquences sur la vie des « peuples autochtones » ou « peuples d'origine ». Les Indiens apparaissent aux colons comme le principal obstacle à la conquête et la mise en valeur du territoire de l'Ouest. Les États-Unis créent un territoire indien dans l'Oklahoma, sur lequel sont regroupées les tribus indiennes ayant cédé leurs terres. Des tribus (Sioux, Cheyenne, Apache) organisent une guérilla contre l'avancée des colons. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le conflit s'intensifie entre le gouvernement fédéral et les tribus indiennes, jusqu'à l'anéantissement presque total de ces dernières. Le massacre de Wounded Knee, dans le Sud du Dakota du Sud en 1890, au cours duquel près de 400 Sioux sont tués – principalement des femmes et des enfants – est considéré comme la fin de la résistance armée indienne.

I L'Ouest : de la réalité au mythe. Dès le XIXe siècle, les légendes, les héros, les symboles de l'Ouest sont constitutifs de la culture nord-américaine. La littérature, les publicités de l'époque ainsi que le cinéma (*Le Vol du grand rapide* en 1903 est considéré comme le premier western) présentent l'Ouest comme une véritable « Terre promise » : un espace sauvage à conquérir, une nature généreuse à préserver. La réalité est plus dure pour les familles de pionniers qui tentent leur chance dans les territoires de l'Ouest au prix d'une forte solitude et d'une extrême pauvreté. En dépit de ces conditions d'existence difficiles et du massacre de la population indienne, l'Ouest a toujours gardé une image d'opportunité et de liberté.

Les artistes et les écrivains contribuent à perpétuer une vision romantique de la nature. Les peintres rapportent de leur voyage de l'Ouest la beauté des paysages, la grandeur de la nature et la petitesse de l'homme. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les photographes contribuent à diffuser des images d'une nature puissante et grandiose.

Vers 1870, l'exploitation intensive et désordonnée de l'Ouest suscite des inquiétudes environnementales. Le premier mouvement de défense de l'environnement demande au gouvernement fédéral une protection pour les forêts. En 1872, naît le premier parc national à Yellowstone dans le Montana et, en 1890, est créé le parc national de Yosemite pour préserver les séquoias de Californie.

Trois ans plus tard, en 1875, Frederick Turner soutient une thèse en histoire dans laquelle il affirme que la Frontière est le berceau de la démocratie américaine et un condensé des valeurs propres au peuple américain (individualisme, liberté, égalité des chances, pragmatisme). Ce concept de la frontière rencontre un grand succès, les Américains étant en quête d'explication globale et nationale de leur histoire. C'est dans ce contexte que John Kennedy propose en juillet 1960 aux Américains de partir à la conquête d'une « Nouvelle Frontière » dont les enjeux sont la technologie, la paix et la réduction des inégalités.

ressources bibliographiques

I Claval, Paul, *La Conquête de l'espace américain du Mayflower au Disneyworld,* Paris, Flammarion, 1989.
I Portes, Jacques, *Les États-Unis de l'Indépendance à la Première Guerre mondiale,* Paris, Armand Colin, 1991.
I Jacquin, Philippe, Royot, Daniel, *Go West ! Une histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2004.

CHRONOLOGIE



1937 · Naît le 8 mai à Orange, New Jersey.

1952 · La famille quitte Madison, Wisconsin, pour Wheat Ridge, banlieue de Denver, Colorado.

1956-1962 · Renonce à devenir pasteur. Étudie l'anglais à l'université de Redlands, en Californie, puis à l'université de Californie du Sud.

1960 · Épouse Kerstin Mornestam, Suédoise naturalisée américaine, avec qui il partage un intérêt marqué pour les arts et la nature. Reçoit un exemplaire de *This Is the American Earth*, ouvrage regroupant des photographies, entre autres, d'Ansel Adams.

1962 · Débute comme professeur assistant d'anglais au Colorado College de Colorado Springs et s'émeut des changements intervenus au Colorado pendant son séjour californien.

1963 · Commence à photographier en noir et blanc, principalement la nature et l'architecture.

1964 · Se documente sur la photographie en lisant notamment la collection complète des revues *Camera Work* et *Aperture*. Myron Wood, photographe professionnel qui a fait du Colorado son sujet de prédilection, lui enseigne la technique photographique.

1965 · Obtient un doctorat d'anglais à l'université de Californie du Sud.
Achète une nouvelle chambre photographique et revient dans le Colorado où il photographie des cimetières hispaniques, le long de la frontière sud, et les Prairies de l'Est de l'État.

1966 · Décide d'enseigner à temps partiel pour consacrer plus de temps à la photographie.
Se heurte à de nombreux refus de publication ou d'exposition de ses images qui, à sa grande déception, lui reviennent souvent abîmées.

1968 · Voyage, durant l'été, en Allemagne et en Scandinavie avec ses parents et sa femme Kerstin. Passe deux semaines dans la ferme ancestrale de la famille de Kerstin. À l'automne, commence à photographier le nouveau paysage suburbain situé le long du Front Range, dans le Colorado.

1969 · Se rend dans l'Est pour tenter de trouver un public à ses images des nouveaux paysages de l'Ouest. Après sa rencontre avec John Szarkowski, conservateur du département de la photographie au Museum of Modern Art de New York, le musée lui achète quatre tirages. Adams se remet au travail avec une détermination renouvelée.

1970 · Au printemps, enseigne pour la dernière fois. L'Aperture Foundation refuse pour la troisième fois de publier ses images. Parution de son premier livre, *White Churches of the Plains.*

1971 · S'installe à Longmont, Colorado.

1973 · Reçoit une bourse Guggenheim qui facilitera le travail de prise de vues et de laboratoire à l'origine des livres *denver* et *What We Bought.*

1974 · Publie *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range.*

1975 · Participe à l'exposition « New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape » à l'International Museum of Photography and Film, George Eastman House, Rochester, New York.



Robert Adams,
Denver, Colorado,
vers 1981,
série *Our Parents, Our Children*
[Nos parents, nos enfants]

Page 10
Robert Adams,
Methodist church, Bowen, Colorado
[Église méthodiste, Bowen, Colorado], 1965,
série *The Plains*
[Les Plaines]

1977 · Publie *denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*.

1978 · Photographie le Wyoming, l'Utah, la Californie et le Colorado pour un projet documentaire sur le paysage américain qui paraîtra en 1980 sous le titre *From the Missouri West*.

1979 · Commence à réaliser les images qui figureront dans la monographie de 1983 intitulée *Our Lives and Our Children: Photographs Taken near the Rocky Flats Nuclear Weapons Plant*.

1980 · Reçoit une seconde bourse Guggenheim.

1982-1983 · Photographie le bassin de Los Angeles. Publie un essai introductif à l'ouvrage de Daniel Wolf, *The American Space: Meaning in Nineteenth-Century Landscape Photography* : « La fin de l'espace américain est liée, par des voies qui dépassent en grande partie le cadre de cet essai, aux deux principaux facteurs qui menacent la vie sur terre : la surpopulation et la guerre nucléaire. »

1985 · Entame une retraite d'un an à Astoria, Oregon. Rédige l'essai « In the American West Is Hope Possible? »

1986 · Revient à l'automne dans le Colorado et poursuit une série de vues verticales en 35 mm sur les paysages qu'il a aimés tout au long de sa vie.

1990 · Photographie les plages à l'embouchure du fleuve Columbia, le point le plus occidental atteint par l'expédition de Lewis et Clark en 1805.

1994-1995 · Reçoit une bourse MacArthur et le Spectrum International Prize in Photography, ce qui lui permet de publier *What We Bought*.

1997 · Après trente ans d'efforts, Adams et son épouse Kerstin s'installent à demeure dans une petite maison d'Astoria, Oregon.

1998-2003 · Soutient, avec Kerstin, la Mesure 64 visant à limiter la déforestation dans l'État de l'Oregon ; cette initiative connaîtra un échec.
Photographie les coupes à blanc opérées dans les forêts près de chez lui et dans les comtés voisins.

2005 · Publie *Turning Back* et expose des images du livre à la Haus der Kunst de Munich et au Museum of Modern Art de San Francisco. À sa grande déception, le livre passe relativement inaperçu, surtout dans sa région.

2006 · Publie plusieurs petits ouvrages dont un livre d'entretiens, *Along Some Rivers*.

2007 · La Fondation Cartier lui consacre sa première grande exposition à Paris.

2008 · Note : « Dans L'Architecture du bonheur d'Alain de Botton, on trouve ceci : "Que peut-on croire en tel ou tel lieu ?" C'est le projet moteur de tout artiste : créer un lieu où l'on puisse croire à des choses importantes. »

2009 · Travaille à la révision de *denver* et de *Summer Nights*, deux de ses précédentes monographies, et prépare la publication de deux recueils d'images récentes.
Reçoit le Hasselblad Award.

2011-2013 · Publie plusieurs ouvrages de photographies inédites et continue de photographier les forêts et les bords de mer près de chez lui.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado*, 1969, série *The New West* [Le Nouvel Ouest]

Livres de l'artiste

- ADAMS, Robert, *To Make It Home: Photographs of the American West*, New York, Aperture, 1989.
- ADAMS, Robert, *Beauty in Photography*, New York, Aperture, 1996.
- ADAMS, Robert, *Turning Back: A Photographic Journal of Re-exploration*, New York, Matthew Marks Gallery / San Francisco, Fraenkel Gallery, 2005.
- ADAMS, Robert, *Time Passes*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2007.
- ADAMS, Robert, *Essais sur le Beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 2007 (2e éd.).
- ADAMS, Robert, *En longeant quelques rivières, photographies et conversations*, Arles, Actes Sud / Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2007.
- ADAMS, Robert, *The New West*, New York, Aperture, 2008.
- ADAMS, Robert, *denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 2009.
- ADAMS, Robert, *Summer Nights, Walking: Along the Colorado Front Range*, 1976-1982, New York, Aperture, 2009.
- ADAMS, Robert, *The Place We Live: A Retrospective Selection of Photographs, 1964-2009*, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery / Göttingen, Steidl, 2010.
- ADAMS, Robert, *Sea Stories*, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 2011.
- ADAMS, Robert, *Prairie*, San Francisco, Fraenkel Gallery et Denver Art Museum, 2011.
- ADAMS, Robert, *The Question Of Hope*, Portland, Oregon, Nazraeli Press, 2013.
- ADAMS, Robert, *Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain*, postface de Joshua Chuang et Jock Reynolds, Paris, Jeu de Paume / Madrid, La Fábrica, 2014.

Essais et catalogues d'exposition

- CHEVRIER, Jean-François, « Robert Adams. Un monde sans ironie », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- CHEVRIER, Jean-François, LINGWOOD, James, *Une autre objectivité*, Milan, Idea Books, 1989.
- FOSTER-RICE, Greg, ROHRBACH, John, *Reframing The New Topographics*, Chicago, The Center for American Places at Colombia College, 2010.
- *New Topographics*, Göttingen, Steidl, 2013.

Ressources en ligne

- Site de l'exposition « Robert Adams: The Place We Live, A Retrospective Selection of Photographs », New Haven, Yale University Art Gallery : http://media.artgallery.yale.edu/adams/about.php

Regards photographiques sur le territoire et les mutations urbaines

« L'épisode de la Mission héliographique de 1851 offre un point de départ. La Commission des monuments historiques, créée en 1837, se tourne pour la première fois vers des photographes pour s'informer précisément de l'état préoccupant des monuments et éclairer l'administration sur les travaux prioritaires. Cette commande a suscité un regard inédit sur les monuments, qui rend sensible la notion alors peu familière de patrimoine. Cet épisode confirme surtout l'efficacité de la représentation photographique pour renouveler en profondeur la perception d'un sujet. Et c'est à ce titre que le photographe sera désormais associé aux grands chantiers de transformation de la ville.

L'exposition organisée en 2010 pour commémorer les cent cinquante ans des vingt arrondissements parisiens, *1860 : agrandir Paris*, illustrait l'impact de la documentation photographique dans les débats portant sur les aménagements de la capitale. Les photographies produites de 1858 à 1878 par Charles Marville pour l'administration parisienne sont représentatives d'une utilisation de la photographie comme argument visuel. Ces épreuves illustrent opportunément les désordres de la ville ancienne au profit des projets de modernisation. À ce point de vue de l'aménageur on peut confronter le regard d'Eugène Atget (1857-1927), dans un contexte historique tout autre, sur des espaces urbains en sursis, aux franges de la métropole : quartiers périphériques, zone des fortifications, banlieues. Les courants modernes voudront identifier chez Atget une approche strictement photographique, car prétendument dénuée de tout point de vue revendiqué. Cette esthétique documentaire, qui valorise la neutralité du point de vue, est assimilée à une perception objective de la réalité sociale. On considère alors la photographie comme un outil d'enquête pertinent, dont le point de vue singulier peut modifier notre regard, et contribuer à nos représentations collectives. Ce sera le cas du travail photographique conduit par Walker Evans dans le cadre de la Farm Security Administration. Ces photographies sont à l'origine d'un regard inédit sur le caractère pourtant banal des architectures vernaculaires et de l'habitat des fermiers. On assiste à l'affirmation d'une esthétique documentaire qui s'impose comme une référence pour la plupart des commandes institutionnelles.

À partir de 1975, dans le cadre de l'exposition *New Topographics*, le phénomène périurbain est identifié comme un sujet à part entière pour plusieurs photographes. En réaction à une tradition américaine du paysage naturel sublimé, ce projet expose d'autres conceptions du paysage photographique qui refusent de l'isoler artificiellement de son environnement social. Parmi ces photographes, on peut signaler le travail de Robert Adams dont le regard traduit l'étrangeté du développement sans limites des zones périurbaines. Il en restitue les espaces aménagés vides, les maisons standardisées, l'uniformité du cadre de vie. Il permet aussi d'identifier, entre ces espaces aménagés et les "espaces naturels", des zones de confrontation caractéristiques de ces nouveaux paysages : lisières et friches. En France, la photographie peut témoigner de l'amplification des politiques d'aménagement de l'après-guerre. On retrouve dans les archives du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme ces photographies aériennes, largement diffusées, et qui témoignent d'une certaine conception de l'aménagement du territoire "vu du ciel" privilégiant les infrastructures de réseaux. Il faudra attendre les commandes photographiques de la mission Datar pour qu'un travail de prospection sur l'aménagement du territoire soit confié à des photographes. Ces enquêtes sont orientées principalement vers les espaces ruraux et les territoires en voie de désindustrialisation. En revanche, une complète liberté d'analyse est accordée aux photographes dans le cadre défini d'une enquête sur les transformations du paysage et leurs conséquences sociales. Son objectif est la constitution d'archives qu'enrichirait la subjectivité d'une œuvre photographique. Il ne s'agit donc pas tant de dresser un état des lieux du paysage français que de modifier la perception des paysages explorés. La vue aérienne, jugée vulgaire et sans intérêt artistique, est explicitement bannie par le responsable du projet, François Hers, lui-même photographe.

En 1991, le ministère de l'Environnement met en place, dans l'esprit de la mission Datar, l'Observatoire photographique du paysage. Le choix des photographes, les méthodes d'approche vont encore évoluer, mais l'intérêt pour la photographie de paysage comme outil d'analyse du territoire est encore largement mobilisé. Les sciences sociales adoptent une approche globalement critique des sources visuelles. Paradoxalement, le point de vue singulier du photographe est aussi susceptible de représenter des dimensions plus collectives des faits sociaux. Confronté au périurbain, le travail du photographe développe un axe complémentaire de l'enquête, parfois indispensable pour explorer les modifications successives d'un environnement ou traduire à l'échelle humaine des caractéristiques spatiales complexes. »

– Benoit de Geyer, « Dans le viseur du photographe », in *Périurbains. Territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux dits, 2013, p. 58-59.



Mathieu Pernot,
Photomaton, 1995-1997,
série *Photomatons*
Collection de l'artiste

MATHIEU PERNOT
LA TRAVERSÉE

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

L'œuvre de Mathieu Pernot (né en 1970 à Fréjus) s'inscrit dans la démarche de la photographie documentaire mais en détourne les protocoles afin d'explorer des formules alternatives et de construire un récit à plusieurs voix. Que ce soit par son propre travail de prise de vue ou par l'appropriation de documents d'archives, il interroge la diversité des modes de représentation et la notion d'usage du médium photographique. Ce travail dialectique d'enquête, de recueil, de narration est caractéristique de toute son œuvre, de même que l'idée de traversée, de déplacement et de passage qui s'incarne aussi bien dans la nature nomade et précaire des personnes photographiées – Tsiganes, migrants – que dans la présence, au fil du temps, des mêmes individus au sein de corpus d'images différents. Dans la pratique de Mathieu Pernot, les liens et les relations entre les photographies, leur ordre et leur désordre, confèrent une dimension quasi cartographique à l'expérience entre individus, géographies, temps et récits. Ce nomadisme d'images et de sujets souligne son souhait d'éviter un récit de l'histoire à sens unique. L'exposition présente une sélection de séries réalisées par l'artiste au cours des vingt dernières années. Elle met en espace de nouveaux montages faisant dialoguer des corpus d'images et établit une forme de traversée dans son œuvre, jusqu'à sa dernière pièce, *Le Feu*, produite spécialement pour l'occasion.

« Une traversée – terme qui désigne autant un passage que l'action de "passer à travers" – implique rarement de choisir un chemin facile ou conventionnel. Chez Mathieu Pernot, cette traversée prend la forme d'une aventure faite de rencontres avec des gens, des situations et des objets, qui le conduisent à une mise en question permanente de notre rapport au monde et de ses représentations.
[…]
Dans *Le Feu*, on retrouve ces personnes qui habitent l'œuvre de Mathieu Pernot depuis le début. Les membres d'une famille sont photographiés à la tombée de la nuit, éclairés par la lumière d'un feu autour duquel ils se tiennent. Absorbés dans leurs pensées, silencieux, ils ont les yeux baissés, comme s'ils ne voulaient pas voir ce qui se trouve devant eux. Les *Hurleurs* se sont tus, les enfants des *Photomatons* sont devenus adultes.
En contrechamp de ces photographies, une caravane se consume dans les flammes d'un incendie. S'agit-il d'un accident ? Des conséquences d'un acte violent commis à l'encontre de cette communauté ? D'un rituel lié à des pratiques spécifiques du groupe photographié ?
Une fois de plus, Mathieu Pernot inscrit sa pratique dans les questionnements de son époque tout en nous ramenant à une longue histoire des représentations iconographiques. Et si, dans cette image, à la fois tragique et magnifique, la caravane partie en fumée marque la fin de la traversée et la venue proche de l'obscurité, l'auteur, dans un ultime acte de résistance, décide de fixer un dernier éclat de lumière. »

Marta Gili, « Préface », in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2014, p. 3.

Photographie et dispositifs de vision

« Mathieu Pernot travaille à la fabrication d'images construites à partir de dispositifs de vision, qu'ils se matérialisent par des espaces architecturés ou par des représentations établies. Qu'il aborde la mémoire enfouie des Roms, celle des lieux de vie vidés et promis à une démolition actée, ou encore l'impossible mise en image du milieu carcéral, son propos mobilise l'image photographique à la croisée du mémoriel et du documentaire. »

– Extrait du dossier de presse en ligne de l'exposition « Visuel urbain » (dont les travaux photographiques ont été publiés dans la revue *Lieux communs*), galerie Loire de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes, novembre 2013.

« Réaliser une photographie, c'est mettre quelqu'un dans un cadre, le soustraire au monde du temps continu et des espaces infinis. Certains scientifiques du XIXe siècle l'ont bien compris en utilisant ce nouveau médium comme un moyen de contrôle, un outil de classification et d'affirmation d'une autorité par l'observation. Ce n'est donc pas le fait du hasard si l'apparition de la photographie est contemporaine de la naissance de la criminologie et de la prison. Le cadre photographique n'a pas la même valeur d'enfermement que celui des murs de la prison, mais j'ai toujours eu le sentiment qu'en photographiant ces lieux, je parlais aussi de photographie. »

– Mathieu Pernot, « Les prisons photographiques », in *Mathieu Pernot. Hautes surveillances*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 73.

« D'une certaine manière, le dispositif de vision est une autre forme de cadre et de cadrage du regard, il met en scène aussi bien et tente une maîtrise absolue du système ; du système de représentation et du système de vision et de perception.

Il y a de nombreux dispositifs de vision depuis celui de Brunelleschi jusqu'aux installations vidéos les plus récentes ; il s'agit avant tout, s'il faut en donner ici une définition, à la fois d'une mise en scène (au sens théâtral ou cinématographique), d'un cadrage (du regard), d'une disposition spatiale voire architecturale, de la détermination ou la fixation d'un ou plusieurs points de vue et, avec ce(s) point(s) de vue, d'un ou plusieurs points de fuite. Au fond, le dispositif questionne le statut du regard, depuis l'invention de la perspective, à partir de cette perspective et (pour jouer sur et avec les mots) dans cette perspective. […]

Le dispositif est une manière de capture, capture du regard, capture du sens et de l'attention également. Ce que dit par exemple Giorgio Agamben dans un petit texte intitulé *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* dans lequel il élargit la notion de dispositif tel que Foucault l'avait pensé : "J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants". » […]

Le dispositif est aussi un pouvoir de transformation. Pour Michel Foucault, un pouvoir. Mais chez Foucault, le dispositif n'est analysé qu'en termes d'enjeu de pouvoir et non en tant que tel. Ce n'est pas le dispositif en soi qui intéresse Foucault, mais le dispositif *de* quelque chose : dispositif de pouvoir, de savoir, de la sexualité, dispositif panoptique…

Ainsi, quand Foucault analyse le *Panopticon* de Bentham dans *Surveiller et punir*, c'est pour comprendre les dispositifs disciplinaires. Il relève les fonctions de tel ou tel dispositif. Le Panopticon est un type d'implantation des corps dans l'espace. Son principe est simple : voir et ne pas être vu. Sa structure architecturale également : un bâtiment en anneau avec une tour centrale. Depuis la tour centrale on peut surveiller de tous côtés les cellules ouvertes à travers lesquelles passe la lumière puisqu'elles sont percées d'une fenêtre donnant vers l'intérieur et donc vers la tour et d'une autre fenêtre donnant vers l'extérieur, permettant par un effet de contre-jour de voir les silhouettes des prisonniers (malades, fous…). Le dispositif panoptique aménage des sortes de petits théâtres qui sont des unités spatiales qui permettent de voir constamment les corps installés et comme "pris" dans les cellules (ils deviennent des sortes de théâtres d'ombres où les corps sont visibles à contre-jour).

Ce dispositif distribue les espaces, les corps qui les habitent, la lumière et les regards en fonction d'une volonté particulière. Ainsi, "l'effet majeur du Panoptique" est-il d'"induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir" écrit Foucault qui s'intéresse ici au dispositif panoptique comme dispositif de pouvoir, pouvoir qui passe par la visibilité et la non-visibilité. »

– Sally Bonn, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 (en ligne : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).



Mathieu Pernot,
Cour de promenade quartier d'isolement, Fleury-Mérogis, 2001,
série *Panoptique*
Collection de l'artiste

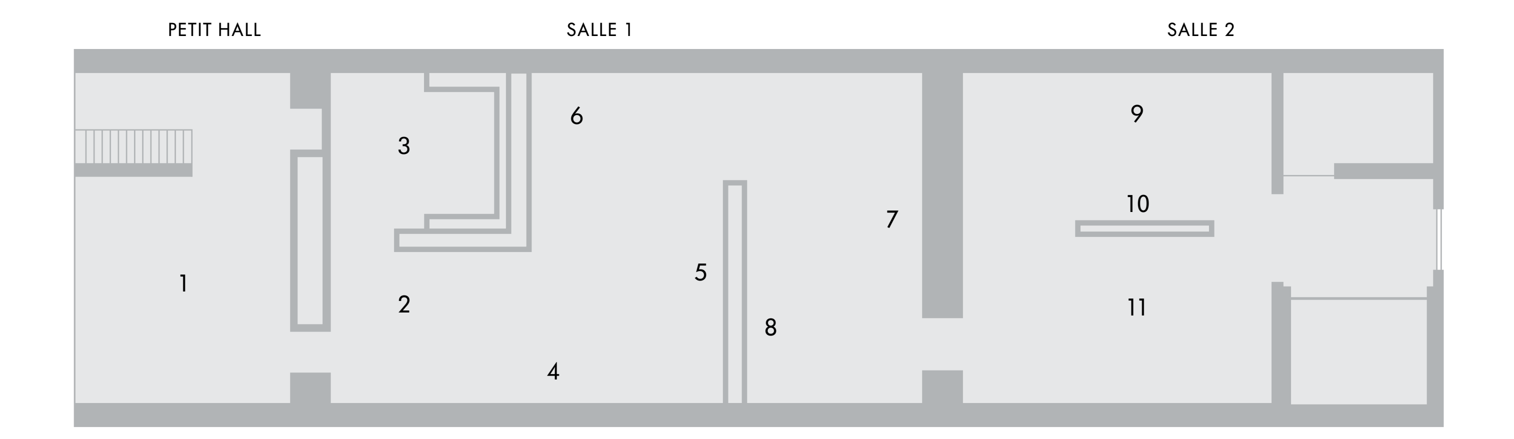
« Ce qui est intéressant en effet est de voir la prison comme un dispositif optique. On construit des images quand on construit une prison, en tout cas on construit des angles, des dégagements. C'est un espace construit pour l'œil, c'est sans doute l'espace qui est le plus conçu pour le regard, ou du moins, dans lequel l'œil occupe une place centrale. C'est pour cela que le panoptique m'a intéressé. Le panoptique transforme l'œil en organe dominateur, à partir duquel tout s'organise pour contrôler les détenus. C'est une interrogation centrale pour un photographe, parce qu'il y est question de cadrage, de voyeurisme aussi du fait de se cacher derrière son appareil, cette sorte d'œilleton pour photographier les autres… »

– Miriam Perier, Mathieu Pernot, « Les enfermés hors-champ. Entretien », *Cultures & Conflits*, n° 70, 2008, p. 179-187 (en ligne : http://conflits.revues.org/12913?lang=en).

« Les lecteurs de *Surveiller et punir* ont souvent relevé ce verdict sans appel de Foucault : "Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance […]. Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique". […] L'opposition dessinée par Foucault entre la surveillance et le spectacle paraît ignorer que ces deux régimes de pouvoir peuvent éventuellement coïncider dans leurs effets. En se servant principalement du *Panopticon* de Jeremy Bentham à l'appui de sa démonstration, Foucault n'a de cesse de souligner les moyens par lesquels les sujets humains sont devenus des objets d'observation pour des contrôles institutionnels ou pour des études scientifiques et comportementales ; mais il laisse de côté les nouvelles formes qui ont fait de la vision elle-même une sorte de discipline ou un mode de travail. Les appareils d'optique du XIXe siècle […] impliquent autant que le *Panopticon* une disposition particulière du corps dans l'espace, une gestion du mouvement, un déploiement des corps individuels, tous corrélats qui codifient et normalisent l'observateur à l'intérieur de systèmes de consommation visuelle rigoureusement définis. Ce sont là des techniques destinées à gouverner l'attention, à imposer une certaine homogénéité et des procédures antinomades capables de stabiliser l'observateur, de l'isoler grâce à un "cloisonnement" et à un "quadrillage" où l'individu est "réduit comme force 'politique'". La culture de masse ne s'est pas organisée à partir de quelque autre domaine secondaire ou super-structurel de la vie sociale ; elle est pleinement contenue dans ces transformations thématisées par Foucault. »

– Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 42-43.

PARCOURS DE L'EXPOSITION



1. *Giovanni*, 1995-2012
Cette série est constituée d'un ensemble protéiforme de seize images réalisées entre 1995 et 2013, dont Giovanni est l'unique sujet. Cette constellation de photographies mêle des archives appartenant à ce Rom, ainsi que des images provenant de plusieurs corpus réalisés par Mathieu Pernot au cours de ces dix-huit années. On retrouve ainsi Giovanni dans les premières images réalisées en noir et blanc par Mathieu Pernot, ainsi que dans les séries *Tsiganes*, *Photomatons*, *Les Hurleurs* et *Le Feu*. Cet ensemble montre la vie d'un homme dans la durée, et raconte une histoire de la photographie. Au moment où la question rom fait débat, Mathieu Pernot propose de démultiplier les formes iconographiques affirmant ainsi l'impossibilité de désigner le sujet d'un seul point de vue. Le temps passe, les formes iconographiques diffèrent, mais la relation entre le photographe et celui qui est beaucoup plus que son « sujet » perdure. *Giovanni* devient ainsi une figure singulière incarnant le récit photographique que Mathieu Pernot construit avec lui.

2. *Photomatons*, 1995-1997
Ces portraits d'enfants ont été réalisés dans une cabine Photomaton de la gare d'Arles, à proximité d'un campement de familles tsiganes. Mathieu Pernot était allé à leur rencontre et avait commencé à les photographier lors de ses études à l'École nationale de la photographie. Tout en répondant à une demande des familles qui avaient besoin de portraits d'identité pour des documents administratifs, le photographe confronte ici les enfants à un dispositif normatif dont, par leurs attitudes, ils traduisent et subvertissent les contraintes. Après le passage d'une vingtaine d'entre eux devant l'objectif, les portraits de chacun de ces enfants modèles furent partagés avec Mathieu Pernot.

3. *Un camp pour les bohémiens*, 1998-2006
Découvrant dans les Archives départementales des Bouches-du-Rhône les carnets anthropométriques d'internés du camp de Saliers, près d'Arles, Mathieu Pernot décide de faire le récit de cet épisode méconnu de l'Occupation. Créé en 1942 par le régime de Vichy, mais s'appuyant sur la législation de la IIIe République, Saliers fut le seul camp d'internement français exclusivement destiné aux Tsiganes. À partir des documents trouvés et de travaux d'historiens, l'auteur retrace l'origine et le fonctionnement du camp. Il retrouve quelques internés et confronte leurs souvenirs avec les archives produites par l'administration de l'époque. Des portraits actuels répondent aux photographies anthropométriques et leurs déplacements, l'année précédant les arrestations, sont transposés en tracés cartographiques, d'après les indications des carnets de circulation. Mathieu Pernot restitue ici au présent des itinéraires de vie, en interrogeant l'acte de faire l'histoire d'une communauté dont la mémoire ne se transmet pas par l'écrit.

4. *Panoptique*, 1995-1997
Les photographies de cette série ont été réalisées dans plusieurs établissements pénitentiaires français, selon une procédure d'enregistrement méthodique (chambre 4 x 5, trépied, vue à l'horizontale), à la manière des relevés métriques ou architecturaux. Elles montrent comment ces lieux de détention et de surveillance ont été pensés comme des « machines à voir », dont le dispositif optique constitue un élément déterminant de leur architecture. Dans les cours de promenade des quartiers d'isolement, les grilles, câbles et filets construisent des points de vue en perspective, tout en faisant converger le regard vers un mur : de ces lignes de fuite, aucune échappée hors du cadre ne semble possible.





Mathieu Pernot, *Jonathan, Avignon,* 2001, série *Les Hurleurs* Centre Pompidou, Paris – Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Mathieu Pernot, *Monica, Barcelone,* 2004, série *Les Hurleurs* Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

5. *Les Hurleurs,* 2001-2004

Énigmatiques d'abord, ces individus à la pose théâtrale sont photographiés alors qu'ils hurlent dans des décors urbains. Hommes et femmes de différents âges, tous cadrés à mi-corps, ils évoquent un chœur antique criant, devant nous spectateurs, une vérité que nous ne pouvons pas entendre. Les images ont pour hors champ des prisons du Sud de la France et de Barcelone. Leurs protagonistes sont des proches des détenus avec lesquels ils tentent de communiquer par-delà les murs d'enceinte. La tension des corps manifeste la contrainte invisible de la détention et la difficulté à communiquer qu'elle implique. Nouvelle variation à partir du genre traditionnel du portrait, la série forme un contrepoint aux espaces vides photographiés par Mathieu Pernot à l'intérieur des prisons.

6. *Implosions,* 2001-2008

Ces implosions d'immeubles ont été photographiées dans les banlieues de grandes villes françaises au plus fort des débats sur la « rénovation urbaine ». Plutôt que de mener une enquête au long cours, Mathieu Pernot adopte le point de vue du reporter venu quelques heures couvrir l'événement. Mais s'il recourt encore une fois aux codes de la photographie, c'est toujours pour mettre en question les représentations dominantes. Symboles spectaculaires d'une « politique de la ville » bien intentionnée, ces implosions illustrent une volonté de faire table rase de tout un pan de notre mémoire et peut-être aussi des habitants qui en furent les premiers témoins. Alignant hors contexte les barres dynamitées, Mathieu Pernot révèle sous le consensus apparent l'acte de guerre. Paradoxalement, ces grands vaisseaux modernes, saisis dans un nuage de fumée à l'instant même du naufrage, évoquent ici la peinture d'histoire.

7. *Fenêtres,* 2007

Cette série est issue d'une commande publique du Centre national des arts plastiques, associant Le Point du Jour et la Ville de Cherbourg. Elle montre les vues offertes par des logements sociaux destinés à être détruits dans le cadre d'une « opération de renouvellement urbain ». Formant des polyptyques, les images ont été prises dans plusieurs pièces situées au même étage ou dans une même pièce à des étages différents. Si les volumes en béton se répètent, les fenêtres donnent des visions variées du paysage environnant. Ainsi apparaît un écart entre une géographie spécifique, une architecture préfabriquée, et la vie vécue ici par les habitants. À partir de quelques restes de papier peint, la rêverie devient spéculation sur la photographie, héritière de la peinture. Sur fond de ruines modernes, les paysages presque romantiques semblent des trompe-l'œil qui suggèrent une mise en abyme : ces pièces percées d'une ouverture par laquelle entre la lumière sont à l'image de la chambre photographique, et ces photographies de fenêtres autant d'images du « tableau comme fenêtre ouverte sur le monde ».

8. *Le Meilleur des mondes,* 2006
***Les Témoins,* 2006**

Les séries *Le Meilleur des mondes* et *Les Témoins*, regroupées en un seul ensemble au sein de l'exposition, ont été réalisées à partir d'une collection de soixante cartes postales éditées entre les années 1950 et 1980, que Mathieu Pernot a reproduites et agrandies. *Le Meilleur des mondes* montrent des quartiers d'habitat collectif construits durant cette période dans les banlieues françaises et considérés alors comme des symboles de progrès. Pour la plupart réalisées en noir et blanc, les photographies étaient colorisées, souvent de façon maladroite, avant impression. Ces images d'Épinal modernes témoignent d'une vision fantasmée de l'urbanisme des Trente Glorieuses. Hier porteurs de toutes les promesses, les grands ensembles sont aujourd'hui



Mathieu Pernot, *Caravane*, 2013, série *Le Feu* Collection de l'artiste

accusés de tous les maux. Aux cartes postales paisibles, ont fait suite les vues brutales d'implosions. Mais, en miroir inversé, c'est sans doute la même utopie dirigiste que ces deux représentations traduisent. La série *Les Témoins*, quant à elle, est constituée de détails de personnages figurant sur les cartes postales des grands ensembles. Ces figures à la silhouette imprécise semblent être sur le point de disparaître sous la trame de l'image. Ils observent, se retournent, courent ou se cachent et semblent faire face à une réalité les affectant directement. Acteurs désincarnés d'une pièce dont la fin est connue d'avance, ils semblent rejouer l'histoire dont ils sont à la fois spectateurs et protagonistes, affirmant ainsi la part théâtrale et narrative du dispositif.

9. *Les Migrants,* 2009

Sous ces drapés sculpturaux et fragiles, se devinent des corps qui pourraient être morts. Étendus souvent à même le sol, ils évoquent les victimes d'un crime banal autant que de majestueux gisants anonymes. Mathieu Pernot a photographié ces migrants afghans très tôt le matin à proximité d'un square où ils se retrouvent dans le 10e arrondissement de Paris. Réalisées rapidement, entre le lever du jour et l'intervention habituelle de la police, les images donnent à voir la présence fantomatique des clandestins dans la ville. Après les journées d'errance sous des regards indifférents ou hostiles, la nuit devient presque un asile. Invisibles et silencieux, réduits à l'état de simple forme, ils se reposent et semblent se cacher, comme s'ils voulaient s'isoler d'un monde qui ne veut plus les voir.

10. *Les Cahiers afghans,* 2012

En 2012, Mathieu Pernot rencontre Jawad et Mansour, tous les deux Afghans réfugiés à Paris. Il confie à Jawad des cahiers d'écolier pour qu'il y écrive le récit de son voyage de Kaboul à Paris. Celui-ci y inscrit le récit d'une épopée moderne – histoire en négatif de la mondialisation. Mansour a, quant à lui, prêté les cahiers qu'il utilisait pour ses cours de français, dans lesquels des mots et des phrases de première nécessité étaient traduits en langue farsi. Encadrés et accrochés, ces écrits mettent en forme un récit de l'exil contemporain.

11. *Le Feu,* 2013

Produite par le Jeu de Paume, cette série a été réalisée avec des Tsiganes installés à Arles. Plusieurs d'entre eux apparaissent régulièrement dans le travail de Mathieu Pernot depuis 1995. Un enfant des Photomatons, devenu hurleur, est aujourd'hui un adulte éclairé par le feu. En contrechamp, la caravane ayant appartenu à l'une de ces familles brûle dans la nuit. Rituel spécifique à cette communauté, se déroulant lors du décès du propriétaire de la caravane, la scène pourrait tout autant participer d'une action délictueuse. Le symbole incendié est au cœur de vieilles légendes. Comme des photogrammes extraits d'un film, les images laissent le spectateur tenter seul de comprendre le sens de ce qui lui est montré.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



Mathieu Pernot, *Mickael, Arles,* 2013, série *Le Feu* Collection de l'artiste

Catalogues d'exposition monographiques

- *Mathieu Pernot,* Paris, Centre national de la photographie, 1997.
- *Mathieu Pernot. Tsiganes*, Arles, Actes Sud, 1999.
- *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001.
- *Mathieu Pernot. Hautes surveillances*, Arles, Actes Sud, 2004.
- *Mathieu Pernot. L'État des lieux*, Paris, 779 éditions / Société Française de Photographie, 2004.
- *Mathieu Pernot. Le Grand Ensemble*, Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2007.
- *Mathieu Pernot. Les Migrants*, Guingamp, GwinZegal, 2012.
- *Mathieu Pernot. Ligne de mire*, Guingamp, GwinZegal, 2013.
- *Mathieu Pernot. L'Asile des photographies*, Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2013.
- *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2014.

Articles

- CHEVAL, François, « L'*État des lieux* », in *L'État des lieux*, Paris, 779 éditions / Société française de photographie, 2004 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_09.php?PHPSESSID=122a330608f307082e39abecc0342d42).
- GUERRIN, Michel, « Mathieu Pernot, une vision en creux », *Le Monde*, 29 janvier 2005.
- HATT, Étienne, « Trouver une forme à l'histoire », entretien avec Mathieu Pernot, *VU mag,* n° 5, 2010 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php).
- PERIER, Miriam, PERNOT, Mathieu, « Les enfermés hors-champ. Entretien », *Cultures & Conflits*, n° 70, 2008, p. 179-187 (en ligne : http://conflits.revues.org/12913?lang=en).
- POIVERT, Michel, « La ruine des cités idéales », *Vite Vu,* 23 mai 2007 (en ligne : http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/05/23/155-mathieu-pernot-la-ruine-des-citees-ideales).
- POIVERT, Michel, « Dernières impressions », *Images d'un renouvellement urbain*, Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2009, p. 81 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_03.php).
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu, « Vider les lieux », *Vacarme*, n° 29, 2004 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_12.php).

Site Internet de l'artiste

- http://www.mathieupernot.com

Tsiganes, éléments d'histoire

« Je me souviens d'une photographie que Bitshika Gorgan, le patriarche de la famille de Roms que je photographiais depuis plusieurs années, m'avait montrée lors d'une discussion. Il s'agissait d'un portrait d'identité qui avait été réalisé à son retour des camps de concentration allemands. Cette image était un document historique, mal conservé, marqué par les années, mais dont l'émouvante beauté m'évoquait les portraits de la peinture flamande. Il y avait comme un vertige dans cette image, un appel qui constitua mon premier usage de l'archive ».

– Mathieu Pernot en entretien avec Étienne Hatt, « Trouver une forme à l'histoire », *VU mag*, n° 5, 2010 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php).

« De nombreux chercheurs, mais pas tous, privilégient le terme de "Tsigane", il est repris par certains militants et associations de Tsiganes de France comme ceux de l'Union française des associations tsiganes mais rares sont les individus qui se présentent comme tels. Ils préfèrent généralement utiliser les termes de Manouches, Gitans, Roms ou parfois de "voyageurs" pour se présenter. Toutefois, le terme de Rom a remplacé, au niveau des institutions européennes notamment, celui de "Tsiganes" en raison de l'influence exercée auprès de ces institutions par les militants du mouvement rom international principalement groupés au sein de l'Union romani internationale. Ces militants revendiquent pour l'ensemble de ces populations un statut de minorité européenne ce que contestent d'autres militants arguant du risque de dénationalisation de populations inscrites dans l'histoire locale, régionale ou nationale parfois depuis plusieurs siècles. Les différences de contexte selon le lieu de résidence expliquent, au-delà des prises de positions politiques et des enjeux de représentation, les divergences entre les deux options. »

– Xavier Rothéa, « Les Tsiganes » (en ligne sur le site de l'académie de Montpellier :
https://www.ac-montpellier.fr/sections/pedagogie/reussite-educative-pour/casnav/enfantsvoyage/connaitre/tsiganes).

Le terme Tsigane désigne des communautés aux parcours et aux origines très variés, il est possible cependant de distinguer trois grands ensembles :

« Les Gitans, parfois désignés également par le terme de Kalé, résident ou sont originaires essentiellement de l'Espagne, du Portugal et du Sud de la France. […] Les populations gitanes sont, peut-être pas unanimement, mais très majoritairement sédentaires. Cela est particulièrement vrai pour l'Espagne où le nomadisme est quasi inexistant ainsi que pour les communautés du Sud de la France.

Les Sinti, répartis entre Sinti et Manouches mais avec des interconnections nombreuses, constituent l'autre grand groupe de l'Europe occidentale. On trouve en France dans ce groupe des descendants des premiers groupes de "Bohémiens" installés en France dès l'époque moderne. […] Ce sont généralement ces familles qui furent le plus touchées par les mesures concernant les "nomades" telles que le carnet anthropométrique ou l'internement pendant la Seconde Guerre mondiale. Bon nombre de ces familles appartiennent aujourd'hui au groupe des gens du voyage dont elles ne constituent pas cependant l'unique origine.

Les Roms constituent le groupe majoritaire en Europe de l'Est et balkanique, c'est également du point de vue numérique le groupe le plus important parmi l'ensemble des populations dites tsiganes. À titre d'exemple, les Roms de Roumanie forment une communauté de près de 2,5 millions de personnes et représentent près de 10 % de la population roumaine totale. Les Roms de l'Est sont également divisés en sous-groupes.

Plus que les Gitans ou les Manouches, les Roms restent locuteurs du romani qui malgré de multiples variantes des Balkans à la Pologne reste un des fers de lance de leur identité. […]

Ces trois groupes ne sont cependant pas hermétiquement cloisonnés comme la description faite ci-dessus pourrait le laisser entendre. Si, comme dans de nombreux groupes sociaux, on constate une tendance certaine à l'endogamie, les unions intergroupes ou avec des "non-Tsiganes" ne sont pas rares et rendent plus aléatoires les classifications qui ne donnent qu'une idée approximative d'une réalité heureusement plus nuancée. Il en va de même pour les localisations. Ainsi trouve-t-on une importante communauté manouche dans le Roussillon, des Gitans d'origine espagnole en Sardaigne ou en Finlande, etc. Selon les estimations du Conseil de l'Europe, le nombre de Tsiganes en Europe avoisinerait les 12 millions de personnes. »

– Xavier Rothéa, « Les Tsiganes » (en ligne sur le site de l'académie de Montpellier :
https://www.ac-montpellier.fr/sections/pedagogie/reussite-educative-pour/casnav/enfantsvoyage/connaitre/tsiganes).

L'historienne Henriette Asséo souligne l'appartenance du peuple tsigane à la destinée européenne :

« Les Tsiganes sont une partie intégrante de l'histoire européenne et l'un des écueils qui guettent l'historien serait de prétendre déterminer leur destin multiforme à partir d'un foyer unique de peuplement que les linguistes, pour leur part, s'accordent à situer dans l'Inde du Nord. […] La présence historique des Tsiganes en Europe est pourtant fort ancienne, puisque l'on voit apparaître dans les documents, à partir du XVᵉ siècle, la mention de groupes de "gens se disant eux-mêmes bohémiens ou égyptiens". […] Le caractère fluctuant de la dénomination des Tsiganes selon les régions et les époques s'explique par cette localisation d'origine assez imprécise. Les vocabulaires nationaux en ont gardé la trace. "Gitanos" dans les pays de langue hispanique, "Gypsies" dans l'aire anglo-saxonne, "Bohémiens" en France et en Belgique, "Zigeuner" dans le monde germanique étaient les termes employés le plus couramment. En tout état de cause, les Tsiganes connurent une période de relative prospérité dans les sociétés aristocratiques qui considéraient la guerre comme un art et appréciaient tout particulièrement le mélange de divertissement et d'efficacité militaire. »

– Henriette Asséo, « Le destin européen des Tsiganes, de l'enracinement au génocide », in *Mathieu Pernot. Un camp pour les Bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 7-9.

Au fil des siècles, le sort des Tsiganes va varier d'un pays à l'autre. Certaines évolutions sociales et politiques vont modifier le statut des Tsiganes au sein des sociétés auxquelles ils appartiennent :

« Lorsque les monarques s'avisèrent d'interdire la guerre privée et de mettre au pas leurs noblesses frondeuses, ils s'en prirent à leur suite tsigane qui fut condamnée au bannissement collectif. Dès lors, privés de l'accueil des châteaux, la situation des Tsiganes se dégrada rapidement ; ils furent confondus avec les "errants et vagabonds" et pourchassés à ce titre dans toute l'Europe. […] Le destin des Tsiganes bascula une fois de plus dans la seconde moitié du XIXe siècle, quand de nouvelles migrations furent provoquées par la libération des liens de dépendance personnelle dans l'Europe danubienne et balkanique. Cette arrivée par petits groupes familiaux singulièrement exotiques déclencha une vague d'hostilité semblable à la réaction actuelle provoquée par la venue des "Roumains" à présent "Bosniaques", ou de "Kosovars" depuis la chute du mur de Berlin en 1989. La France républicaine "fin de siècle" a une solide réputation sécuritaire. Le recensement général des populations "nomades" effectué en 1895, la création en 1907 des "brigades mobiles" par Clemenceau – les fameuses "brigades du Tigre" –, pour surveiller et intercepter les nomades et, enfin, la loi de 1912 sur le port du carnet anthropométrique sont autant d'étapes qui entrent dans un dispositif de contrôle et de répression. »

– Henriette Asséo, « Le destin européen des Tsiganes, de l'enracinement au génocide », in *Mathieu Pernot. Un camp pour les Bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 9-11.

Dans les années 1930, les politiques discriminatoires et répressives à l'encontre des Tsiganes vont s'aggraver. Les théories raciales nazies prennent pour cible les Tsiganes comme « population hybride ». Sur le territoire allemand et dans les pays occupés, leur internement massif précède l'extermination et l'assassinat collectif.

« Avec la guerre, l'étau se resserre autour des Roms, lesquels – avec les communistes et les étrangers – seront en fait les premières victimes françaises du conflit. Soupçonnés d'espionnage, ils sont progressivement exclus de la société et efficacement bannis. […] Les Roms de France sont internés sur l'ordre des Allemands avec la collaboration des autorités françaises et l'aval de la majorité du public, laquelle demeure parfaitement indifférente au sort réservé aux internés. Plus de 90 % des intéressés ont la nationalité française. Nombre de Roms étrangers semblent avoir quitté le pays dès le début de la guerre, mais une partie d'entre eux sont internés dans des camps du Sud de la France (notamment à Gurs) ».

– Marie-Christine Hubert, « L'internement en France, 1940-1946 » (en ligne : http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoCulture_fr.asp).

Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et la faible reconnaissance des crimes commis à l'encontre des Tsiganes, des organisations Roms vont progressivement émerger, afin de leur assurer une représentation politique. Ce sont en outre les crises politiques, les évolutions sociales et les guerres en Europe de l'Est qui vont contraindre un grand nombre de Tsiganes à migrer vers l'Europe de l'Ouest :

« Jusqu'à présent l'image du "Tsigane" est influencée par l'idée romantique et transfigurée d'un mode de vie "libre" et "vagabond". Les Roms sont souvent perçus comme une population "très mobile" et "légèrement migratrice". Mais, en fait, la majorité écrasante des Roms d'aujourd'hui sont sédentaires. De sorte que les mouvements migratoires des Roms pendant la seconde moitié du XXe siècle peuvent pour la plupart s'expliquer par des facteurs externes comme la guerre, l'instabilité politique et économique, le racisme, la discrimination ou la violation systématique des droits de l'homme. Les Roms migrants, de ce point de vue, sont – comme tous les autres migrants (ou réfugiés) – des gens qui ont quitté leur pays d'origine afin d'améliorer leur niveau de vie à moyen ou long terme ou bien qui ont besoin d'une protection ou d'un asile immédiats. »

– Mijram Karoly, « Troisième migration » (en ligne : http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoCulture_fr.asp)

ressources bibliographiques

- Asséo, Henriette, « Les Tsiganes européens, entre mythologie et histoire », enregistrement de conférence, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, 6 février 2011 (en ligne : http://www.histoire-immigration.fr/2011/8/les-tsiganes-europeens-entre-mythologie-et-histoire).
- Asséo, Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne,* Paris, Gallimard, 1995.
- Filhol, Emmanuel, Hubert, Marie-Christine, *Les Tsiganes en France, un sort à part, 1939-1946,* Paris, Perrin, 2009.
- Liégeois, Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009.
- Site Internet de la revue *Études tsiganes* : http://www.etudestsiganes.asso.fr/
- Site consacré aux Tsiganes pendant la Seconde Guerre mondiale : http://www.memoires-tsiganes1939-1946.fr/
- Pages Internet du Conseil de l'Europe : http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoculture_FR.asp

APPROFONDIR LES EXPOSITIONS

La présentation simultanée des expositions « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » et « Mathieu Pernot. La Traversée » au Jeu de Paume nous a conduits à envisager deux axes thématiques transversaux, intitulés « Formes du paysage » et « Formes de l'histoire ». Mathieu Pernot présente lui-même certaines de ses recherches comme une tentative de « donner forme à l'histoire » et la pratique du paysage est centrale dans l'œuvre de Robert Adams. Néanmoins, analyse du paysage et interrogation de l'histoire sont liées, et les démarches de ces deux artistes les font entrer en résonnance. En effet, dès les premières séries de photographies de Robert Adams, la représentation et l'actualité de l'Ouest américain sont confrontées à la mémoire et au mythe de son passé. De même, la question de la configuration et reconfiguration de l'espace occupe largement les images de Mathieu Pernot. Robert Adams et Mathieu Pernot partagent en outre, dans leur pratique photographique, une relation à l'économie formelle du « style documentaire », à laquelle ils donnent respectivement de nouveaux contenus en lien avec les réalités contemporaines.

❙ La première partie, « Formes du paysage », s'ouvre avec les « Points de vue, cadres et cadrages », notions qui définissent ce sujet dans l'histoire de la représentation. Elle se poursuit avec « De la tradition du paysage à la photographie », revient sur les « Représentations de l'Ouest américain » et retrace le passage « Des "nouveaux topographes" aux paysages contemporains ».

❙ La seconde partie, « Formes de l'histoire », reprend la question des cadres – et des hors cadres – du regard, en interrogeant ceux dans lesquels les personnes, les visages et les corps ont été ou peuvent être visibles. Elle articule tout d'abord les notions de « Photographie et document », puis s'intéresse aux « Constats critiques », aux « Espaces disciplinaires » et aux « Mémoires nomades ».

Afin de documenter ces champs de questionnement et de réflexion, sont rassemblés ici des extraits de textes des artistes présentés, d'historiens et de théoriciens, que les enseignants pourront mettre en perspective. Sont ensuite proposées des pistes de travail autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Enfin des orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

FORMES DU PAYSAGE



Robert Adams, *Cape Blanco State Park, Oregon* [Parc régional du Cap Blanco, Oregon], 1999-2003, série *Turning Back* [Retour en arrière]

Page 27
Mathieu Pernot, *Mantes-la-Jolie, 1er juillet 2001*, série *Implosions*
Collection de l'artiste

I « Il n'est pas de paysage sans cet acte esthétique par lequel l'expérience se donne elle-même comme une œuvre. Le paysage – comme fragment de nature constitué par notre regard – est défini par le point de vue d'où il est envisagé. C'est mon regard qui fait le paysage. Il y aurait en quelque sorte un "désir-paysage" dans la contemplation de la nature lié à un type particulier de perception (dans le sens où le regard projette déjà le paysage), désir qui se traduit par un travail de découpe ou de capture proche de l'idée du dispositif tel que le pratiquent certains artistes. Le dispositif de vision est une autre forme de cadre et de cadrage du regard, il met en scène et tente une maîtrise du système de représentation et du système de vision et de perception. […]

Qu'est-ce qu'un paysage ?

Nous lisons dans le *Littré* que c'est l'étendue du pays que l'on peut voir d'un seul aspect. Ou encore, un genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres. Enfin, un tableau qui représente un paysage. Une citation de Fontenelle vient ensuite expliciter cette idée d'une vision d'une seule venue : "Un paysage, dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre n'a pourtant point été vu ; il faut qu'il le soit d'un lieu élevé, où tous les objets auparavant dispersés se rassemblent d'un seul coup d'œil." Mais le surplomb n'est qu'une métaphore commode puisqu'elle renvoie aux conditions optimales d'une saisie globale pour le sens de la vue.
Il faut, pour qu'apparaisse un paysage, que la nature cesse d'être saisie comme un environnement qui appelle l'exploration ou l'adaptation, l'arpentage ou l'installation. La profondeur du paysage ne lui vient pas de l'étendue, mais du regard, d'une sorte de condensation qui permet l'appréhension comme un ensemble d'éléments qui le composent. L'invention du paysage est celle d'un regard. "Le paysage naît de ce que j'appellerai un acte esthétique : il est le fruit d'une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et la fonde, réussissant à démêler hors de l'écheveau complexe du vécu certaines valeurs proprement esthétiques."
Pas de paysage sans paysageur.
Le paysage, c'est le spectateur qui en fonde l'existence, il est uniquement un phénomène de culture (suscité par la lecture ou construit par le regard). C'est d'ailleurs de là que part Roland Recht dans son texte *La Lettre de Humboldt*, en datant la naissance du paysage de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque. En effet, que fait Pétrarque lors de cette ascension sinon faire naître le paysage comme vision construite et d'une certaine manière, bien que ce soit des termes plus contemporains, comme vision intentionnelle ? […]
Il y aurait donc, à partir de Pétrarque, largement repris et développé par toute l'esthétique romantique, une activité imageante du regard, qui donne véritablement naissance au paysage : "Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil de son spectateur" écrit A.W. Shlegel.
Il n'est pas de paysage sans cet acte esthétique par lequel l'expérience se donne elle-même comme une œuvre.
Il n'est pas de paysage sans point de vue.
Il n'est pas de paysage sans cadrage. »

Sally Bonn, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 (en ligne : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).

POINTS DE VUE, CADRES ET CADRAGES



❙ « Les images de paysage ont, je pense, trois vérités à nous offrir : géographique, autobiographique et métaphorique. La géographie seule est parfois ennuyeuse, l'autobiographie souvent anecdotique, et la métaphore douteuse. Mais ensemble, comme c'est le cas dans les meilleures œuvres d'Alfred Stieglitz et Edward Weston par exemple, ces vérités se consolident l'une l'autre et renforcent ce sentiment que nous essayons tous de garder intact : une tendresse pour la vie.
Ce que nous attendons d'abord de l'art du paysage est, comme son nom l'indique, la représentation précise d'un lieu. Grâce à l'appareil-photo, nous pouvons reconnaître et apprécier la beauté d'une *mesa* sans nom du Nouveau Mexique ou le Grand Réservoir du Delaware. Bien que nous ayons perdu un peu de notre naïveté première à propos de la fidélité des images, nous leur donnons encore cette valeur initiale de mémento du monde extérieur, de ce qui est distinct de nous. Il y a dans la géographie une certitude qui nous soulage du monde peuplé d'ombres de l'égotisme romantique.
Si l'art du paysage n'était que reportage, toutefois, il équivaudrait à une donnée scientifique, ce qu'il n'est pas. Il y a toujours dans l'art du paysage un aspect subjectif, quelque chose dans l'image qui nous en dit autant sur la personne qui tient l'appareil que sur ce qui est devant l'objectif. Les photographies ne sont jamais aussi clairement tautologiques que, disons, la description par Gertrude Stein d'une rose. C'est d'abord parce que le sujet est trop vaste ; un objectif normal, bien qu'il puisse inclure une rose, ne peut jamais comprendre l'ensemble d'un paysage : il en est de même lorsque, sans appareil, nous nous tenons au milieu d'un champ et qu'après avoir fait un tour complet il nous faut décider à quelle partie de l'horizon faire face. »
Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996, p. 33-34.

❙ « C'est vrai que la grandeur du panorama est, aujourd'hui, parfois douloureuse. Les lieux magnifiques où nous nous rendons en quête d'inspiration peuvent nous rendre étonnamment mélancoliques. Il y a quelque temps, j'ai résidé au bout d'un promontoire dans la partie nord de Long Island, qui donnait sur des kilomètres de baie miroitante, royaume des canards et des cygnes sauvages. J'ai vu des centaines de bouteilles d'alcool vides qui flottaient sur l'eau : ce triste spectacle se retrouve dans bien d'autres lieux dignes de cartes postales.
Notre découragement en présence de la beauté résulte certainement de la manière dont nous avons saccagé notre pays, de notre apparente incapacité à cesser de le faire, et du fait que peu d'entre nous peuvent encore espérer posséder un bout de terre vierge. Autrement dit, ce qui nous dérange dans la beauté essentielle, c'est qu'elle n'est plus caractéristique. Les lieux non défigurés nous attristent parce qu'ils ont perdu une bonne part de leur vérité. Les paroles de consolation de Thomas Gray – "Maintes fleurs naissent pour s'épanouir en secret et perdent leur douceur loin de tout" – sont devenues ironiques : nos fleurs sont aujourd'hui comptées, clôturées.
La solution proposée par les architectes de Denver a été en partie de supprimer les fenêtres… mais aussi d'accrocher des tableaux représentant des paysages uniformément agréables, souvent de pays étrangers. Ces images ne sont pas convaincantes, mais elles répondent à un désir bien humain ; et en tant que photographe de paysage, j'en arrive à me demander si des images différentes pourraient mieux faire. Étant donné notre géographie – la vraie –, celle où se mêlent arbres vénérables et champs jonchés de morceaux de polystyrène, montagnes encore imposantes et vallées quadrillées de rangées de maisons préfabriquées, est-il possible pour l'art d'être plus que mensonge ? »
Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996, p. 32-33.

❙ « […] Mathieu Pernot s'est installé dans le bâtiment avant sa destruction pour en offrir moins une dernière image que les dernières images que ces machines à habiter – qui étaient aussi des machines à voir – étaient à même de produire. C'est dans le squelette de l'architecture que Mathieu Pernot s'installe avec sa chambre photographique, face aux fenêtres. Mais s'agit-il encore de fenêtres ? Débarrassées de leurs huisseries, les ouvertures s'apparentent plutôt à des "trouées" que l'on aurait ménagées à la hâte ou bien dans le souci de forcer l'architecture à laisser entrer le dehors. Les vues défenestrées donnent à voir des morceaux de nature, un pittoresque lumineux dont la perfection contredit la vétusté de l'intérieur. Comme si l'utopie des grands ensembles survivait sous la forme de ces fragments de paysage.



D'ici – d'où les photographies sont prises –, il ne restera plus rien. Car il est vrai qu'une vue n'existe que cadrée, fût-ce de la manière la plus fruste. On peut dire que nous admirons la fin programmée d'un cadrage qui est, et a été, le point de vue d'une classe populaire. Dès lors, les peintures et les papiers peints ruinés contiennent l'aura des mémoires de ces habitants, dont les regards devaient parfois glisser du mur orné à la fenêtre. […]
Dans ce travail, il importe de remarquer le fonctionnement en séries et aussi par translations et variations. D'où les polyptyques, et la répétition sous divers angles de motifs récurrents. Un principe impressionniste, en somme. Monet, devant la cathédrale de Rouen. Il s'était installé dans différents appartements tout autour de la place, appartements qu'il avait cloisonnés pour former, autour de lui et la fenêtre, un dispositif de visée.
[…] Et il nous montre ici l'ultime variation de la définition de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde. »
Michel Poivert, « Dernières impressions », in *Images d'un renouvellement urbain*, Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2008, p. 81 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_03.php).

DE LA TRADITION DU PAYSAGE À LA PHOTOGRAPHIE

« Cependant, s'il est admis actuellement que l'idée du paysage et sa perception tiennent à la présentation qui en fut donnée dans la peinture en Occident, au XVe siècle, que le paysage n'est "naturel" qu'au prix d'un artifice permanent, il reste beaucoup à faire pour soutenir et poursuivre cette proposition et en étendre la portée jusqu'à l'époque tout à fait contemporaine, au moment même où sont en train de se constituer des approches sensiblement différentes de la nature, du réel et de leur image.
Il semble, en effet, que le paysage soit sans cesse confronté à un essentialisme qui en fait une donnée naturelle. Il existe comme une croyance commune dans une naturalité du paysage, croyance bien ancrée et difficile à éradiquer, bien qu'elle soit en permanence infirmée par de nombreuses pratiques. […]
La façon dont les savants artistes et ingénieurs de la Renaissance ont résolu le problème des deux dimensions en déterminant des lois pour une perspective, qui en trompant l'œil faisait croire à la troisième dimension, est *une* des manières possibles de trouver un équivalent vraisemblable de l'espace dans lequel nous vivons.
Mais il y en a d'autres, qui offrent des espaces aux propriétés mentales, littéraires, à la fois poétiques et poïétiques, tels qu'on les trouve en Orient. Là, comme ici, ce qui est donné à voir, le paysage peint, est la concrétisation du lien entre les différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offre (ou liaisons qui offrent ?) un agencement, un ordonnancement et finalement un "ordre" pour la perception du monde. […]
Chose curieuse, quand il s'agit de cultures étrangères, on imagine aisément le rapport entre les espaces présentés et les modes de vie, les usages, les "manières" de voir et les manières de dire, de telle sorte que l'on perçoit une sorte de tissu sans couture, sans dehors ni dedans, tout d'une pièce. Mais pour nous, dans notre propre culture, nous avons beaucoup de mal à imaginer que notre rapport au monde (à la réalité, dit-on) puisse dépendre d'un tissu tel que les propriétés attribuées au champ spatial par un artifice d'expression – quel qu'il soit – conditionneraient la perception du réel. »
Anne Cauquelin, préface à *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (2e éd.), p. 1 et 6.

« Dès l'origine, les photographes se livrèrent à l'art du paysage. Nicéphore Niépce vivait à la campagne, et ses lettres sont pleines de remarques sur l'état de la nature, les travaux des champs et les possibilités de la chasse aux différentes saisons. En 1827, il écrit à Daguerre, pour accompagner un envoi qu'il lui fait : "Ce résultat n'est même pas récent, il date du printemps passé ; depuis lors j'ai été détourné de mes recherches par d'autres occupations. Je vais les reprendre aujourd'hui, que la campagne est dans tout l'éclat de sa parure, et me livrer exclusivement à la copie des points de vue d'après nature." Cette expression



Robert Adams, *Northeast of Keota, Colorado* [Au nord-est de Keota, Colorado], 1969, série *The Plains* [Les Plaines]

Page 28
Mathieu Pernot, *Sans titre*, 2007, série *Fenêtres*

de "point de vue" est très intéressante. Dans le vocabulaire de Niépce, la "copie des points de vue" distingue les essais de prise de vue d'après un motif naturel des essais de reproduction de gravures auxquels se livrait essentiellement le chercheur. Mais le mot même de "point de vue", bien qu'il puisse nous paraître banal, voire trivial, possède au début du XIXe siècle une signification très riche. Il permet de rattacher l'invention de la photographie, non seulement, comme on se contente généralement de le faire, à l'idéologie progressiste des Lumières et aux recherches sur la communication du savoir et sur la multiplication des images, qui passionnèrent le XVIIIe siècle, mais aussi à l'esthétique qui se développa alors, notamment en matière de paysage.
Cette esthétique est double. Elle hérite, d'une part, de la tradition de description précise, et intimiste, qui caractérise la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Dans cette tradition, le traitement du paysage participe de la même recherche illusionniste que la vue d'architecture ou la vue urbaine. Dans de nombreux cas, d'ailleurs, plutôt que de "paysage", au sens moderne du terme, il vaut mieux parler de "vue topographique", tant la volonté de réalisme dans le rendu des formes et de l'espace semble l'emporter sur toute intention d'interprétation subjective. Il n'est pas possible ici de distinguer toutes les nuances qui caractérisent les différentes catégories du paysage, mais il faut signaler l'étroite relation qui lie la représentation de l'espace urbain, architectural, ou naturel, avec les spéculations sur la vision optique et la perspective qui marquent la peinture occidentale depuis la Renaissance, avec son double foyer, en Italie et dans le Nord. »
Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 1re partie : le XIXe siècle et ses antécédents », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 354-356.

I « Machine élaborée par les peintres pour regarder la nature, le paysage est d'invention récente. Apparu avec la perspective à la Renaissance, il est le premier regard profane et citadin posé sur le proche, détaché du Ciel et des arrière-mondes mythologiques et religieux. La campagne, la forêt, la mer ou les montagnes, ces composantes aujourd'hui si familières de la nature, l'œil ne les a pendant longtemps pas vues pour elles-mêmes, mais n'a perçu en elles que chaos, excessive diversité, indéchiffrable profusion. Le cadre, la perspective, les dégradés, la symétrie, etc. sont autant de moyens par lesquels la peinture de paysage a édifié une reproduction de cette nature rebelle au regard, par lesquels elle l'a maîtrisée et rendue visible : en l'ordonnant, la schématisant, la mettant en forme, en établissant un lien symbolique entre ses éléments. C'est donc par le biais d'un genre artistique que l'œil a abordé la nature à l'orée du XVIe siècle, et pendant les trois siècles suivants. À la fin du XVIIIe siècle cependant, la notion de nature change à nouveau sous le coup des profonds bouleversements de la société occidentale, et particulièrement avec l'apparition de nouvelles valeurs et de nouvelles vérités en art, en littérature, en philosophie, ainsi que dans les domaines de l'économie, de la science et de la technique. C'est dans cette situation que la photographie fait son apparition et commence à relayer la peinture. Sans que la peinture ne disparaisse de son univers visuel, l'homme occidental confie une part croissante de son regard aux soins de la photographie. […] Le document photographique succède à l'art pour figurer le monde et pour éduquer le regard. La modernité accède à la visibilité au travers d'une machine moderne. Autre réalité, autre vérité, autres valeurs, autres dispositifs de vision, autres images, autres paradigmes de figuration. »
André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 138-139.

❙ « Pour parvenir au meilleur résultat, sinon dans le rendu des détails, du moins dans la traduction de l'espace et de la perspective, les peintres de "vedute" n'hésitaient pas à recourir à des instruments optiques, telle la chambre optique, ou chambre noire portative, et on sait que l'invention de la photographie ne fut jamais que la découverte des moyens permettant de fixer les images ainsi obtenues. Il existe maintenant une énorme littérature sur l'usage de la *camera obscura* par des peintres hollandais du XVIIe siècle, et notamment par Vermeer, l'auteur de la *Vue de Delft*. Les "vedutisti" du XVIIIe siècle eurent eux aussi recours à ce procédé. […]
Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, une habitude singulière fut adoptée : on se mit à utiliser en promenade le "miroir de Claude" du nom du peintre français [Claude Gellée, dit "le Lorrain"], qui en avait fait un grand usage. Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme le fait la photographie en noir et blanc. Un poète, Thomas Gray, en mentionne l'usage dans un journal de voyage au Pays des Lacs – cette province était en effet devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les touristes épris de pittoresque paysager – et un annotateur note en 1775 : "M. Gray emportait généralement pour ces excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10 cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de porte-feuille. Un miroir de cette sorte est peut-être ce qui remplace le mieux et le plus commodément une chambre noire…"
Ce miroir était donc utilisé pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage et constituer ainsi instantanément de véritables compositions picturales. Il n'était pas utilisé par des peintres pour copier des points de vue, comme disait Niépce, mais par des amateurs – d'art et de nature – pour voir, reconnaître, des œuvres d'art dans la nature.
À côté de la tradition des vues topographiques, avec la recherche chez les "vedutistes" d'un "paysage historiquement objectif ", le goût du pittoresque, qui imprégna d'ailleurs largement le traitement des vues topographiques, est donc l'origine esthétique de la photographie, et le modeste miroir de Claude peut être tenu pour l'ancêtre véritable de l'appareil photographique, du moins si l'on veut bien considérer que celui-ci est un outil de vision autant qu'un appareil d'enregistrement. Découper une image, telle qu'en produit la chambre noire, dans la réalité, n'est-il pas en effet le propos de l'intervention du photographe et de son étude du paysage ? »
Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 1re partie : le XIXe siècle et ses antécédents », *Paysages, Photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 358, 362-363.

REPRÉSENTATIONS DE L'OUEST AMÉRICAIN

❙ « L'exploration de l'Ouest a commencé au XIXe siècle au fleuve Missouri. Sur ses berges, les pionniers ont compris qu'ils étaient à l'orée d'un paysage sublime dans lequel ils pensaient trouver une rédemption. Il se trouve que mes ancêtres se sont établis le long du fleuve et que mon grand-père parcourait avec enthousiasme les prairies du Dakota pour prendre des photographies panoramiques. Pour toutes ces raisons, et parce que je m'étais perdu dans les banlieues, j'ai voulu redécouvrir certains paysages qui avaient impressionné nos ancêtres. La géographie de la région avait-elle gardé en elle une force capable de nous soutenir comme elle les avait soutenus ? »
Robert Adams, *From the Missouri West* [À l'ouest du Missouri], 1980.

❙ « La persistance remarquable, dans la photographie américaine du XXe siècle, d'une véritable école de photographie de paysage, dominée par les noms d'Ansel Adams ou d'Edward Weston, a longtemps éclipsé la source de cette tradition : la photographie expéditionnaire de l'ouest américain au XIXe siècle. […]
Vers 1855, le territoire américain est encore mal connu dans le détail. Les pistes qui traversent la partie comprise entre le littoral pacifique et la vallée du Missouri, c'est-à-dire tout ce qui est à l'ouest du centième méridien, ont déjà été parcourues par de nombreuses expéditions, mais le territoire n'a guère été exploré systématiquement et scientifiquement. D'une façon générale, cette région est peu ou mal cartographiée, et certaines zones précises, comme la vallée du bas Colorado, sont complètement inconnues. Très tôt, des expéditions ont pensé à utiliser la photographie (dès 1853), mais sans succès. Il faut attendre les années 1864-1866 en Californie, et surtout après 1867-1868 dans le reste du pays, pour trouver des expéditions qui réunissent un personnel scientifique ambitieux et des "opérateurs photographiques" expérimentés et qui bénéficient d'un financement suffisant pour acquérir du matériel de qualité et couvrir les frais de transport (assistants, mulets, chariots, etc.). Pendant les années 1865-1880, quatre expéditions principales se partagent le travail et le terrain. […]
Dans la masse des images produites au cours des expéditions, on peut distinguer quatre groupes :
1/ les "vues" ou paysages proprement dits, qui ont souvent une valeur purement illustrative et commerciale plutôt que topographique. Les styles varient d'un photographe à l'autre, ainsi que la qualité technique, mais les traits dominants répondent à ce que l'on connaît dans la photographie européenne de l'époque : ciels aveugles ou retouchés, arbres flous, premier plan insistant (quelquefois par "habitude stéréographique"), présence d'un personnage-échelle (toutefois absent dans un grand nombre de cas).
2/ les détails géologiques, botaniques ou archéologiques (roches en coupe, espèces végétales, ruines, inscriptions), en nombre restreint. Alors que l'observation zoologique tient une part importante dans les recherches des expéditions, la photographie n'est pas encore en mesure de l'assister ; le point est important quand on sait l'extension prise par la photographie scientifique dans ce domaine au XXe siècle.
3/ les installations pionnières : zones d'habitation, activité minière, construction des chemins de fer, circulation fluviale, etc.

4/ il faut ajouter les images ethnographiques : portraits d'Indiens, le plus souvent en pied, images documentant les coutumes et l'habitat indiens. Ce dernier aspect a été jusqu'à présent très sous-estimé dans la bibliographie américaine de la redécouverte.
Au total, vers 1880, date après laquelle le système des expéditions est réorganisé et change de caractère, on recense plusieurs milliers de photographies topographiques au sens large de l'Ouest américain, sans compter la masse des images perdues ou jamais publiées. […]
Le corpus dont nous disposons se caractérise par l'opposition entre une forte "localisation" des sujets (lieux très limités dans l'espace), ou encore un fort centrage (sur un pic montagneux, une chute d'eau, etc.) et le traitement extensif de ces sujets ; les albums présentent souvent une suite de quatre ou cinq séries de clichés consacrées chacune à un lieu vu sous plusieurs angles différents. Non seulement nous sommes en présence d'une photographie souvent plus touristique que documentaire, mais encore, plus on avance dans les circuits de communication, c'est-à-dire plus on se rapproche de la réception du grand public, et plus le phénomène s'accentue. C'est un fait banal de la communication de masse au XXe siècle, mais il est déjà bien attesté au XIXe.
De la sorte, c'est moins, peut-être, une "image du territoire américain" qu'une collection de vignettes montrant quelques lieux privilégiés qui ressort de cette entreprise. […]
Cette situation a des conséquences formelles et esthétiques importantes. D'une part, on prend ici conscience que la couverture photographique d'un lieu donné n'est jamais totale, même si elle se veut totalisante, alors même que la photographie aérienne, qui va augmenter à l'infini les possibilités de *différence*, n'existe pas encore. D'autre part, l'opposition des "styles" […] est surdéterminée par cette capacité de différence illimitée que la photographie a exacerbée par sa maniabilité, et qui satisfait le goût capitaliste de la nouveauté. Enfin, dès cette époque, la photographie du paysage est "rephotographique" et se nourrit d'elle-même, devenant ainsi une critique du regard. »
François Brunet, « La photographie du territoire américain au XIXe siècle », *Les Cahiers de la Photographie*, n° 14, 1984, p. 31-39.

I « En 1937, Beaumont Newhall présente un tirage original de l'image "Ancient Ruins in the Canyon de Chelly, N. M., in a niche fifty feet above the present canon bed" [Ruines antiques dans le canyon de Chelly, N. M., dans une niche 50 pieds au-dessus du lit du canyon] dans son exposition séminale de photographies au Museum of Modern Art de New York. Ansel Adams avait prêté à Newhall un album contenant cette image à titre de complément à la présentation de son propre travail : "Quand on lui demanda de participer à la première manifestation photographique importante au Museum of Modern Art, [Adams] envoya une lettre avec son travail : 'Cher M. Newhall, j'ai pensé à quelque chose que j'ai entre les mains qui pourrait vous intéresser pour l'exposition. C'est une collection d'épreuves originales, principalement réalisées par un dénommé O'Sullivan, prises dans le Sud-Ouest vers 1870. Quelques-unes de ces photographies sont extraordinaires – je n'ai jamais rien vu de plus beau'."
Newhall et Adams interprètent tous les deux ces photographies selon un modèle moderniste, faisant de O'Sullivan un précurseur de Adams et d'autres artistes photographes célèbres du XXe siècle. […]
Au cours des années 1960, les historiens de l'exploration de l'Ouest Richard Bartlett et William Goetzmann introduisent dans leurs livres de brèves réflexions sur les photographies de O'Sullivan. Les deux historiens prolongent le modèle élaboré par Taft en précisant le rôle de la photographie d'expédition comme instrument de promotion. Bartlett conclut que les négatifs rapportés par O'Sullivan en 1871 de la remontée du Colorado par la mission Wheeler "devaient servir de réclames non seulement pour les beautés de la rivière Colorado, mais aussi pour la bravoure des hommes de l'expédition Wheeler". Goetzmann développe ce thème en termes plus généraux : "Le réalisme apparent de l'image photographique en fit un moyen nouveau, spectaculaire et convaincant, de porter les merveilles de l'Ouest et le travail de l'explorateur à l'attention du public et à ses représentants au Congrès. La compétition entre les grandes expéditions [des années 1870] fit de ce nouveau moyen de publicité une quasi nécessité." Goetzmann et Bartlett parlent tous deux des photographies selon un modèle contextualisant, en s'abstenant de prêter une rhétorique spécifique à telle ou telle image. […]
En 1975, dans le commentaire qu'elle consacre à *Era of Exploration* pour *Artforum*, Barbara Novak associe les photographies d'expédition de O'Sullivan avec le courant transcendantaliste américain du XIXe siècle. En même temps, elle met en garde les lecteurs quant à l'anachronisme possible du modèle de réception moderniste, consistant "à voir certaines de ces photographes comme 'modernes', à accueillir instinctivement ce mélange de sobriété et d'inspiration" ; le risque, poursuit-elle, est "de prêter une force rétroactive à certaines habitudes de notre propre époque". Elle suggère alors que le photographe, loin de se livrer à une sorte d'expérimentation formelle moderniste intuitive, se contente de laisser le paysage américain s'adresser à son appareil avec une franchise exceptionnelle : "Parfois, pourtant, la nature elle-même fait don de la forme à la photographie, la tâche du photographe est alors de l'enregistrer avec autant d'exactitude que possible. Le photographe qui confirme le mieux cette lecture est Timothy O'Sullivan ; il a produit des séries entières de photographies pour lesquelles aucun parallèle avec la peinture de son époque n'est possible. Apparemment dénuées de toute idée sur l'"art", elles semblent comme surgies d'un tête-à-tête entre l'appareil et la nature. Le contrôle de l'artiste (un artiste certes éloigné des conventions), est bien sûr présent, mais souvent de la façon la plus informelle qui soit, comme si les photographies s'étaient prises elles-mêmes."
Ce raisonnement met en péril la canonisation de O'Sullivan en tant qu'artiste, mais Novak vient vite au secours de cette canonisation en liant l'idée d'une transcription sans convention avec un esprit transcendandaliste très marqué comme américain. Citant Emerson, Thoreau et Tocqueville, elle conclut qu'il y a dans les photographies de O'Sullivan et de ses pairs une autre "impulsion", "plus proche de leurs sentiments les plus profonds et typique de leur contexte culturel : un tropisme vers le silence et la solitude qui caractérisaient le premier moment de la rencontre avec la nature primitive, une rencontre qui portait la promesse d'un renouveau spirituel". Elle dessine ainsi une analogie implicite entre la réceptivité de l'appareil de O'Sullivan et la figure, chère à R. W. Emerson, de "l'œil transparent".

En définitive, Novak ne rejette pas le modèle de réception moderniste, mais lui adjoint une voie parallèle, que j'appellerai ici le modèle cosmo-poétique. […]
L'opposition à la guerre du Viêtnam conteste avec une force exceptionnelle les justifications idéologiques de la bravache expansionniste et nationaliste américaine, y compris celles qui s'enracinent dans la légende de la frontière. Du film de Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* [La Horde sauvage] (1969), au livre de Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the Western Frontier, 1600-1860* [La Régénération par la violence : la mythologie de la frontière, 1600-1860] (1973), les révisions critiques de la mythologie de l'Ouest américain sont liées à des réflexions critiques sur la politique du moment. »
Robin Kelsey, « Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan », *Études photographiques*, n° 14, janvier 2004 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/374).



❙ « Comme le remarque Barbara Novak, le paysage est en effet un enjeu moral et politique, à la fois source d'enseignement démocratique et projection du corps collectif de la nation. La contemplation esthétique est donc source de bienfaits moraux (non seulement connaissance du bien, mais révélation sensible de celui-ci). Revu et laïcisé par le XXe siècle, il devient l'image du peuple tout entier. […]
Au centre de ce problème d'identité (de différenciation, d'altérité) se trouve bien sûr l'Ouest, pris dans un sens plus culturel que strictement géographique, terme dont la plasticité même invite l'investissement fantasmatique et affectif. Tous les grands photographes américains s'y sont directement ou indirectement (sur un mode scientifique, documentaire, lyrique ou ironique) attaqués (on pense à Bruce Davidson, à Lee Friedlander et bien sûr à Robert Frank). Tous ont éprouvé le besoin de prendre position par rapport au mythe, par rapport à l'occupation de l'espace – espace réel d'abord (qui fonde une économie politique), espace iconique ensuite (qui fonde une esthétique et une économie politique du signe) – et au droit sur cet espace. Je proposerais le postulat suivant : l'Ouest, pour le photographe, est le lieu (point d'observation) où le rapport à l'espace est encore problématique, c'est-à-dire où la place de l'humain (et non pas sa définition, etc.), son *droit de regard* si l'on veut (sa légitimité), constituent l'interrogation fondamentale. Ainsi l'Ouest en tant que champ privilégié de dialogue de la nation avec elle-même continue d'incarner la possibilité de penser une différence et un exceptionnalisme américains, même dans l'avatar blasé du romantisme que constitue la photographie post-moderne.
Car ce qui caractérise le mieux la photographie de l'Ouest, tant ancienne que contemporaine, c'est un travail éminemment photographique sur le contact et la limite (terme qui devrait peut-être se substituer à celui de frontière tant celui-ci est sur-codé). La photographie de l'Ouest est acte de contact en même temps qu'exploration de la *zone* de contact, à savoir ce lieu où il y a mouvement, indécision. Ce regard sur la limite entre le borné et l'inborné, le formé et l'informé que l'on trouve chez les pionniers du XIXe siècle, est aujourd'hui devenu chez Robert Adams, Joe Deal, James Alinder et surtout chez Lewis Baltz, le constat d'une superposition – et non d'une fusion – entre nature et culture comme en témoigne *Park City*, de Lewis Baltz, ouvrage qui constitue une des meilleures expressions de ces relectures contemporaines. Le regard n'y contemple qu'agglomérats et hétérogénéité. La structure est dans *Park City* toujours la même : en bas de l'image le travail de l'homme, ses immondices ; au fond, ou plutôt dans la partie supérieure tant ces images sont plates, le regard des montagnes qui dominent, silencieusement. Dans cette ville à la campagne (Park + City), un monde est en train d'en recouvrir un autre sans pour autant l'oblitérer, formant un palimpseste imparfait et indécis. Dans ce *(no) man's land* problématique un monde est en gestation baignant dans un magma qui semble obéir à des forces sur-humaines. »
Jean Kempf, « L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures », in *Les Mythes de l'Ouest américain, visions et révisions*, *Westways 1*, RAMONA/université Paris-X, 1993, p. 29 (en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/44/HTML/).

❙ « Adams prend la suite des photographes de la Frontière du dix-neuvième siècle qui, à la différence des peintres, avaient déjà dû *composer avec* le vide. Ce point est pour lui décisif. Il l'a noté :
"En bref, les photographes de l'Ouest du dix-neuvième siècle ne pouvaient pas, contrairement aux peintres, dramatiser le paysage, puisqu'ils ne pouvaient rien lui ajouter. Puisque le décor *(middle)* était vide, il fallait le montrer tel qu'il était. […] Au mieux, les photographes acceptaient ces limites et affrontaient l'espace tel qu'il est, une énigme antithéâtrale – une scène qui n'a pas de centre. Ces images ont donc une certaine banalité, mais c'est justement le fait de reconnaître aux choses leur caractère de pure surface qui permet aux photographes d'assumer, fût-ce difficilement, la cohésion du paysage. Nous savons, puisque nous reconnaissons ces lieux à leur banalité, que c'est de notre monde qu'il s'agit, et que le photographe n'a pas triché en proposant une signification qui serait la sienne."
En intégrant cette dynamique du vide, Adams introduit dans la définition du lieu photographique le milieu amorphe d'où surgissent les formes. Il rassemble aujourd'hui des images qui se situent il la frontière du lieu défini (circonscrit) et de l'amorphe ; dans cette zone de la description où communiquent la pénombre d'une lamentation élégiaque – dont il a plutôt tendance à se défendre – et l'illumination d'une rédemption. Cette rencontre constitue le territoire d'une matière



Robert Adams, *Edge of San Timoteo Canyon, Redlands, California* [Au bord de San Timoteo Canyon, Redlands, Californie], 1978, série *Los Angeles Spring* [Printemps de Los Angeles]

Page 32
Robert Adams, New development on a former citrus-growing estate, Highland, California [Réaménagement d'une ancienne exploitation d'agrumes, Highland, Californie], 1983, série *The New West* [Le Nouvel Ouest]

photographique, bornée par le cadre, analogue à la matière végétale, à la fois touffue et abstraite, où se mêlent le proche et le lointain, l'actualité et la mémoire. »
Jean-François Chevrier, « Robert Adams. Un monde sans ironie », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 179.

I « "Go West Young Man, and grow up with the country" ainsi avait exhorté Horace Greeley, en 1861, [à] ceux qui étaient prêts à conquérir les terres "vierges" de ces États-Unis d'Amérique que le train allait bientôt traverser de part en part – et assurer une nouvelle prospérité pour leurs dirigeants politiques comme économiques. Ils furent près de trois cent soixante mille, en à peine vingt ans, à se lancer sur les pistes du Far West, leur millier d'hectares de terres et autant d'opportunités supposées de réussite. "Forty acres and a mule" avait juré le Général Sherman, le 16 janvier 1865. Quarante acres et une mule comme terre promise ; ils furent quarante mille esclaves affranchis à répondre à l'appel, quarante mille *freedmen* à s'installer, en Floride, dans les îles de Charleston South, abandonnées par la Confédération. La réalité ne fut pas celle que certains avaient imaginée. Elle n'est jamais celle que chacun des sujets qui composent cette nation espère ou attend. "Le medium c'est le message", tout se tient dans ce rapport très singulier aux mots et à l'image. Soit un drapeau, un hymne, deux devises : "Pluribus Unum" et "In God We Trust", une "Déclaration d'Indépendance" et une "Constitution", un ou deux symboles, plusieurs formules choc : "I [we] Want You", "Go West", "Forty acres and a mule", et une poignée de mythes indépassables. Autrement dit, une série de légendes toutes faites qui n'appellent que les images pour briller de mille feux aux yeux des Américains comme du monde. Pas dans les promesses non tenues. Pas dans les prières exaucées. La vérité du réel américain ne se tient jamais dans ce qu'il est mais toujours dans ce qu'il annonce et dans ce qu'il produit. L'Amérique, c'est son propre rêve.
On ne devra donc pas s'étonner si, des siècles durant, les écrivains comme les photographes américains ont ressenti une même nécessité à retraverser les États-Unis de part en part pour documenter l'état présent de ces rêves américains, comme s'il leur fallait constater par eux-mêmes la vérité des récits fondateurs des États-Unis comme pays et comme nation, balanceraient-ils en mélancolie et amertume, comme ont dû l'éprouver les photographes de la Farm Security Administration après la grande dépression de 29, ou après-guerre, dans des registres différents, Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, Lee Friedlander, Bill Owens, Stephen Shore, John Sternfeld ou Garry Winogrand… Et c'est en tant que photographes qu'ils font parler ceux qui n'ont pas ou plus l'expression d'eux-mêmes. Mais c'est à travers ces sujets photographiés, en leur nom propre, que la photographie américaine existe pleinement – mais ce pan de la photographie reste encore à être formulé, comme ses conséquences sur l'histoire de la photographie comme l'histoire du monde à être éclairée… Aussi, au-delà d'une fascination pour la route et ses *outlaws* sur laquelle le blues aura marqué son rythme puis les auteurs de la Beat Generation leurs mots, on ne devra également pas s'étonner si, parallèlement, des photographes européens comme Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, ou de façon explicite Raymond Depardon, leur emboîtèrent le pas, s'engageant tour à tour dans un même projet, balançant eux entre fascination et dénonciation. Car si le cinéma continue d'être le reflet le plus populaire et le plus immédiat des États-Unis et de ses mythologies, constituant de ce fait la mémoire collective la plus inconsciente et la plus persistante de la réalité américaine, nul ne contestera que c'est la photographie – qu'elle soit journalistique, documentaire ou plastique –, qui nous en restitue avec le plus de justesse et d'intensité les vérités cachées derrière les stéréotypes. »
Charles-Arthur Boyer, « Bernard Plossu, la photographie comme échappée », in *Plossu/So Long, vivre l'Ouest américain – 1970/1985*, Sotteville-lès-Rouen, FRAC Haute-Normandie, Crisnée, Yellow Now, 2007, p. 11-13.

I « Nous n'avons pas d'équivalent d'*American Landscapes* de John Szarkowski (édité par le Museum of Modern Art en 1981) ou du très récent ouvrage d'Estelle Jussim et Elizabeth Lindquist-Cock, *Landscape as Photograph*, sans

doute le panorama le plus complet de la photographie de paysage américaine depuis 1840. Mais, il est vrai, dans ce pays, l'auteur "national", Ansel Adams, est un paysagiste et, plus particulièrement, un spécialiste des grands paysages naturels de l'Ouest. En France, Cartier-Bresson, le seul auteur qui pourrait prétendre à une telle fonction, n'est pas essentiellement un paysagiste, et ce qu'il a produit dans ce domaine donne une vision du territoire national qui apparaît dérivé de l'impressionnisme (qu'il ait été assistant du cinéaste Jean Renoir, fils d'Auguste Renoir, a sans doute joué fortement), tandis que les vues monumentales d'Ansel Adams tendent au contraire à éclipser, dans la culture américaine, les grandes compositions picturales du XIXe siècle. On ne peut donc guère s'étonner que la photographie de paysage du siècle passé soit restée très présente dans la mémoire américaine alors que les photographes français contemporains, sauf de très rares exceptions, ignorent complètement leurs ancêtres. Ainsi, en 1977, aux États-Unis, une importante campagne fut lancée, "The Rephotographic Survey Project", pour retrouver et rephotographier les grands sites des explorations de l'Ouest commanditées par le gouvernement au XIXe siècle. Cette campagne a donné lieu, depuis, à un second ouvrage imposant, *Second View,* qui confronte les vues prises par Jackson, O'Sullivan, etc., et les mêmes lieux vus cent ans plus tard par des photographes contemporains. Un autre événement, très récent, peut-être encore plus révélateur, fut l'exposition présentée en 1983 par Rhondal Mc Kinney à l'Art Institue of Chicago, *An Open Land: Photographs of the Midwest, 1852-1982.* Organisée sous l'égide d'une association formée en 1963 pour la protection du "Midwest" – le cœur des territoires américains, surnommé "La Prairie" –, cette présentation historique intégrait dans une perspective documentaire les recherches les plus rigoureuses (les moins marquées par l'illustration touristique) de la création photographique contemporaine. Quelques années plus tôt, en 1975, William Jenkins avait su imposer, à travers une exposition présentée à la George Eastman House de Rochester, un concept qui est devenu extrêmement efficace dans la critique – bien qu'il recouvrât un groupe d'auteurs assez hétérogène – les "New topographics". Jenkins désignait par ce terme la production des nouveaux "topographes" américains dans leur immense majorité, qui prennent pour objet d'investigation le paysage transformé par l'homme (le sous titre de l'exposition précisait : "*Photographs of a Man-Altered Lanscape*"). Dans son ouvrage de 1984, *American Photography,* Jonathan Green estime à juste titre que *The New Topographic* devint "l'exposition séminale de la deuxième moitié des années soixante-dix" ("*the seminal exhibition of the last-haft of the seventies*"). Et le même auteur observe que les auteurs présentés sous cette appellation, comme de nombreux photographes de la même génération, furent intégrés avec succès au mouvement général de l'art contemporain soutenu par de grandes galeries new-yorkaises, car ils avaient eux-mêmes largement assimilé l'art conceptuel – et l'on pourrait ajouter l'art minimal des années soixante et soixante-dix. »

Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 2e partie : Les paysages nationaux et l'étude de la nature », in *Paysages, Photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985,* Paris, Hazan, 1985, p. 384-389.

DES « NOUVEAUX TOPOGRAPHES » AUX PAYSAGES CONTEMPORAINS

« En 1975, l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* à la George Eastman House de Rochester fut un événement fondateur pour les démarches contemporaines. Cette exposition, organisée par le conservateur Williams Jenkins avec l'aide du photographe Joe Deal, réunissait Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel. Ces dix photographes, qui avaient déjà obtenu une reconnaissance personnelle, développaient des démarches hétérogènes. Malgré cela, le rassemblement de leurs travaux lors de l'exposition fit apparaître une nouvelle posture photographique inscrite de façon notoire dans la continuité de l'œuvre de Walker Evans. Si le positionnement de ces photographes a eu une influence déterminante sur les décennies futures, ce n'est pas tant parce qu'ils cherchaient à imposer une norme ou une méthode particulière, mais plutôt parce qu'ils refusaient le déterminisme subjectif du créateur et son emphase expressive.
Parmi eux, Robert Adams, Lewis Baltz, Frank Gohlke et Stephen Shore sont les mieux identifiés en Europe parce qu'ils y ont travaillé à partir des années 1980. Dans les années 1970, les explorations de leur territoire national s'attachent à rendre compte, sans surenchère esthétique, de l'urbanisation d'une Amérique qui se veut "moderniste" dans ce qu'elle a de quotidien, de modeste, voire d'ordinaire. Cette méthode descriptive, neutre et informative, s'appuie, à la prise de vue, sur une distanciation vis-à-vis du sujet – produite autant par l'éloignement physique du photographe que par l'élimination quasi généralisée de la présence humaine. La systématisation du cadrage et la répétition sérielle sont des partis pris récurrents. Lewis Baltz évoque "des procédés *déterministes*", par lesquels l'analyse critique du contexte détermine le sujet et l'attitude à engager, les purgeant ainsi de tout "sentimentalisme et subjectivité". […]
Les photographies de Robert Adams rassemblées dans le livre *The New West* témoignent d'une étroite filiation avec Walker Evans. L'ouvrage est composé de cinq séquences photographiques des contours des montagnes du Colorado : *Prairies, Tracts and Mobiles Homes, The City, Foothills, Mountains.* Il se présente d'abord comme un inventaire typologique du développement urbain dans ce qu'il a, a priori, de vulgaire ou de consumériste. Dans un deuxième temps, ces images révèlent, de façon presque contradictoire, la beauté du paysage préexistante à l'instrumentalisation humaine. Robert Adams est le plus "environnemental" de la *New Topography,* il s'est fréquemment attaché à montrer l'impact de l'activité économique sur la nature – notamment celle de la déforestation. Sans produire un effet stylistique appuyé, similaire à Ansel Adams, dont Robert Adams reconnaît l'influence, ses images, plus neutres dans son usage du noir et blanc, dégagent pourtant une indicible beauté formelle qui évoque l'Arcadie perdue de ces terres autrefois sauvages.
Les principes de la *New Topography* se sont diffusés



Robert Adams, *Santa Ana Wash, San Bernardino County, California* [Bras secondaire du fleuve Santa Ana, comté de San Bernardino, Californie], 1982, série *Los Angeles Spring* [Printemps de Los Angeles]

rapidement. Dans les années 1980 et 1990, de nombreux photographes suivent cette voie, tant aux États-Unis qu'en Europe. Ce mouvement documentaire s'est développé en adoptant une posture de plus en plus critique face à l'aggravation des désordres environnementaux. »
Christine Ollier, *Paysage cosa mentale, le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, p. 23-28.

I « Ces nouveaux topographes du territoire américain opposent à la vision idéale d'un paysage national préservé et sublime, tel que rêvé encore par Ansel Adams dans les années 1940, le constat de son altération, décrivant les formes multiples et ordinaires de l'emprise de l'homme sur les sites naturels : constructions bon marché, fragiles agglomérations, bords de route délaissés et pollution, qu'ils détaillent avec toute la méticulosité et la froideur du relevé topographique. Cette nouvelle approche en apparence désenchantée du territoire et de la catégorie iconographique qui lui est attachée va en réalité plus que tout autre contribuer à régénérer le genre même du paysage photographique, conférant un regain de respectabilité et d'intérêt à un domaine souvent soupçonné de sentimentalité désuète. C'est comme si les détériorations radicales subies par le paysage naturel au fil du siècle avaient mieux réussi à maintenir le genre en vie, à lui conserver sa vitalité, son sens et sa pertinence.
En France, cette vision renouvelée du paysage présidera, en 1984, au lancement de la Mission photographique de la Datar. Dirigée par Bernard Latarjet et François Hers, et soutenue par l'historien de l'art Jean-François Chevrier, qui fera beaucoup pour introduire en France une tradition documentaire longtemps négligée, elle se fonde sur le double modèle de la Mission héliographique et de la FSA. Jusqu'en 1989, elle commandera à une trentaine de photographes un relevé du paysage français contemporain prenant en compte des zones jusque-là déconsidérées par l'imaginaire national : nouveaux quartiers et périphéries urbaines, terrains vagues, friches industrielles, chantiers. Là encore, le goût désormais admis, dans le champ esthétique, pour une certaine forme de l'archive permettra de croiser sans hiatus relevé documentaire et création personnelle, un photographe pouvant fournir à travers une seule et même image une pièce d'archives destinée aux services de l'aménagement et une œuvre d'art, exposée à l'occasion dans les musées ou les centres d'art. Cette façon de documenter par l'art, de produire un savoir visuel sur une région tout en soutenant des œuvres singulières essaimera ensuite dans de nombreuses initiatives similaires au niveau local ou national, que ce soit en France (l'Observatoire photographique du paysage notamment, dès 1991) ou à l'étranger (plusieurs campagnes de ce type dans l'Est de l'Allemagne, par exemple, dans le sillage de la réunification). »
Olivier Lugon, « L'esthétique du document. 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 416-417.

I « L'exemple de "New Topographics" est cependant bien présent à l'esprit de François Hers quand il commence à réfléchir à la nécessité d'une nouvelle façon de rendre le paysage en photographie. Aussi, n'est-il pas étonnant que pour décrire "l'expérience du paysage" mise en œuvre par leur projet, Hers et Latarjet utilisent un vocabulaire qui semble issu de la vision proposée par l'exposition de Rochester : "Recherchant à la fois une expérience sensible de l'espace contemporain et des formes non réductrices de notre rapport à celui-ci, la Datar sollicitait la création artistique pour approfondir une exigence fondamentale : face à des bouleversements aussi rapides et complexes, retrouver des symboles et des *repères*". Ces lignes font notamment écho à la déclaration de Robert Adams publiée dans le catalogue de "New Topographics" à propos du paysage bouleversé pris comme sujet par les photographes de l'exposition : "Ce que j'espère documenter, sans, toutefois, faire de compromis sur la précision de la représentation, est la Forme sous-jacente à cette apparence de chaos." ».
Larisa Dryansky, « Le musée George-Eastman », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/1082).

« Le projet de la Mission photographique de la Datar est ancré dans le contexte historique spécifique des années 1980 qui associe une réflexion sur le territoire français, une volonté de repenser la politique visuelle étatique et l'institutionnalisation de la photographie dans le domaine de l'art.

Un territoire en mutation

Le début des années 1980 marque la fin des Trente Glorieuses et le début d'un travail réflexif autour des modifications profondes apportées sur le territoire français depuis la Seconde Guerre mondiale. Au sortir de ce conflit, on parle de Paris et du "désert français", les régions rurales se vident au profit des zones urbaines et notamment de la capitale. Face à ce constat de l'existence de déséquilibres dans le développement national, l'aménagement du territoire est proposé comme réponse, organisé et planifié par la plus haute autorité. L'importance prise au fil des années par cette politique conduit à la création en 1963 de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale ou Datar. Acteur majeur de la transformation du territoire national à travers la mise en place d'une politique d'équipement et de modernité, elle participe activement aux transformations économiques et sociales qui caractérisent la période des Trente Glorieuses, de 1946 à 1975. L'institution contribue tout à la fois à la mise en œuvre d'une politique volontariste de relocalisation des activités industrielles, au développement des réseaux de communication, à l'aménagement des zones touristiques et de rénovation rurale, à l'émergence des "métropoles d'équilibre", à la création des villes nouvelles, etc.

Au début des années 1980, les infrastructures d'équipement et de communication, le développement de la société de consommation, l'exode rural et l'urbanisation croissante ont laissé une empreinte durable sur la physionomie du territoire. Sur la ligne de démarcation traditionnelle entre la ville et la campagne sont venues se greffer des zones au caractère indéterminé que sont les lotissements, les grandes surfaces, les entrepôts et autres hangars, auxquels s'ajoutent les naufragés de la désindustrialisation et de la crise économique récente, avec l'extension des friches et la multiplication des locaux désaffectés.

Face à ces mutations considérables, la nécessité de prendre en compte non pas simplement la dimension fonctionnelle de l'aménagement mais aussi sa dimension sensible s'impose à partir de l'année 1970. Le projet de la Mission photographique de la Datar prend ainsi place dans le cadre d'une réflexion plus générale sur l'impact des politiques d'aménagement sur l'environnement et le cadre de vie entamée depuis une dizaine d'années au sein des institutions étatiques. Il s'agit là de s'interroger sur les modalités de représentation d'un territoire devenu presque méconnaissable, afin, ainsi que l'affirment les directeurs de la mission Bernard Latarjet et François Hers de permettre la recherche "d'assises solides aux nouvelles formulations nécessaires à la société". »

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 19-20.

« Parce qu'ils tentent de saisir le territoire contemporain, les photographes abordent nécessairement ces portions du territoire qui sont en mal de définition, qui se dessinent en creux. Ces dernières peuvent être qualifiées de "non-lieux" selon le terme avancé par Marc Augé presque dix ans plus tard. […]. Originellement, les "non-lieux" désignent, dans la définition qu'en propose l'ethnologue, les lieux de passage, les espaces interchangeables où l'être humain reste anonyme comme les espaces autoroutiers, les zones commerciales, les chaînes hôtelières, etc. Des lieux que l'homme ne fait que traverser, sans pouvoir s'y attacher, sans pouvoir y vivre.

Par la suite, la notion est largement reprise et dépasse son sens initial, se rapportant aussi aux lieux à la lisière de la ville, lieux d'abandon ou d'activité, des lieux où l'on ne fait que passer et qui échappent au regard.

Le "non-lieux", c'est d'abord un lieu défini par sa traversée, dont la route est le motif par excellence. L'asphalte recouvre le territoire d'un réseau qui le marque et le transforme. L'asphalte recouvre le territoire d'un réseau qui le marque et le transforme […]. Indissociable du voyage automobile, la signalétique routière rythme les déplacements et détermine l'approche des sites. […]

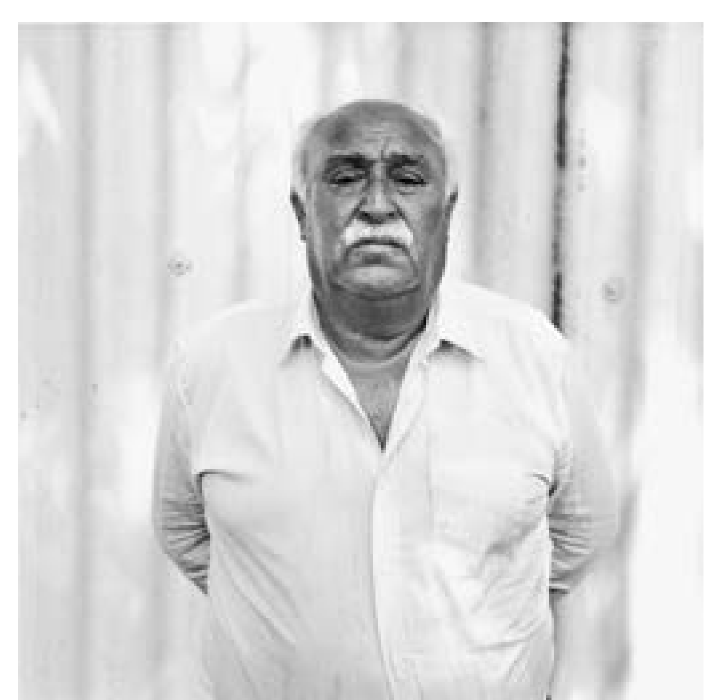
Le paysage n'a plus ni profondeur, ni horizon, il s'uniformise et se déshumanise. L'absence de toute mention lisible, l'impossibilité de localiser la prise de vue, apparaissent comme exemplaires de l'anonymat glacé des constructions contemporaines.

Cherchant à déjouer cette négation du lieu, certains photographes choisissent d'y installer leur chambre. […]

Là, c'est le territoire dans toute sa matérialité, la terre et ses accidents, ses creux, ses bosses qui focalisent l'attention. Ces zones deviennent alors des lieux, pour peu qu'elles soient de nouveau arpentées, observées. Loin de toute désespérance, les photographes proposent de porter le regard vers ces espaces en devenir. La friche n'est pas là synonyme de l'oubli, mais de la construction et de l'édification possibles. *A contrario,* aucune issue ne semble envisageable dans les zones commerciales ou zones d'activité, espaces érigés de hangars hermétiques. »

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 79.

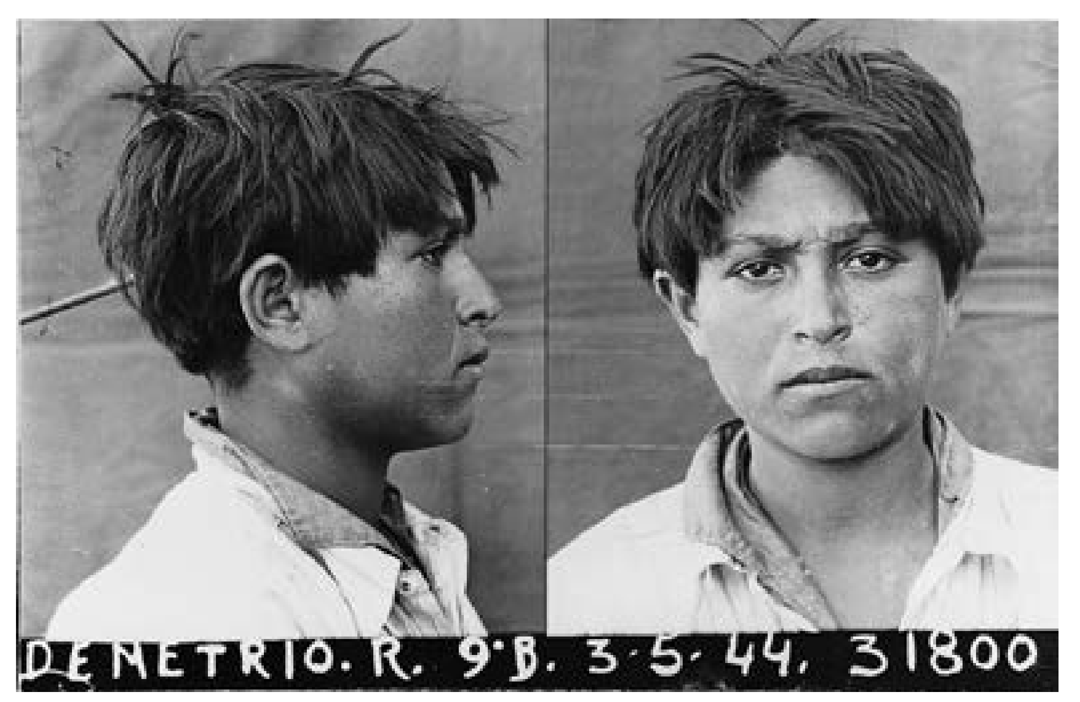
FORMES DE L'HISTOIRE



Mathieu Pernot, *Roger Demetrio*, *1999*, série *Un camp pour les bohémiens* Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon

« Tout dépend, notamment, de ce que vous faites – puisque vous êtes photographe – avec le cadre. Je pense, bien sûr, à votre série des *Fenêtres* où tout semble *s'ouvrir et sortir*, exactement à l'opposé de ce qu'offrent, du moins au premier abord, vos *Portes* de prisons. Je pense, surtout, à votre travail de longue durée sur la question de la photographie d'identité. D'un côté, vous avez consacré une énergie très patiente – je veux dire aussi bien qu'elle fut douloureuse et qu'elle dut s'y attacher dans une longue durée, entre 1998 et 2006 – à ces "carnets anthropométriques d'identité" auxquels les Tsiganes sont soumis en France (aujourd'hui sous un nom différent) depuis une loi promulguée en 1912 sur l'"exercice des professions ambulantes et la circulation des nomades". Vous avez vous-même raconté votre plongée – qu'aucun historien professionnel avant vous n'avait menée à bien – dans les documents conservés aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dont dépendait administrativement le camp de Saliers où furent parqués, entre 1942 et 1944, quelque sept cents Tsiganes. Vous avez donc commencé par faire émerger ce matériau photographique – ces documents de la barbarie – afin de leur conférer une valeur d'usage exactement opposée, une valeur de retrouvailles ou de reconnaissance, et non plus de discrimination ou d'indifférence.
C'est ainsi que vous avez agencé tout votre travail artistique vers l'"autre côté" de cette documentation. Usage photographique contre usage photographique : vous avez ménagé la possibilité d'*accuser* cette documentation policière, et en même temps de l'*utiliser* à vos propres fins, qui étaient de retrouver les survivants de ce camp (la chose n'étant pas aisée, puisqu'il s'agissait de nomades). Alors vous avez vraiment fait *sortir du gris* tous ces visages du temps passé, vous les avez retrouvés et vous avez pu reprendre, plus dignement, votre appareil photographique pour composer les portraits de ces personnes. Vous leur avez rendu leurs noms en tant qu'acteurs de notre histoire contemporaine. Vous avez consigné leurs paroles, leurs récits, leurs témoignages. Vous avez retracé les chemins de leurs itinérances. Vous avez donné à comparer les images du site de Saliers en 1942 avec les images prises par vous en 1999 et 2000.
Voilà bien une façon de changer de cadre. De rendre les images dialectiques, et de faire ainsi *sortir du gris* toutes ces personnes internées à Saliers pendant la guerre et maintenues, après, dans la marginalité et l'indifférence. En les faisant sortir de leur état d'invisibilité relative, vous les avez remises *au centre* de votre propos. Les Tsiganes de la région d'Arles – que vous avez connus par hasard lorsque vous étiez étudiant à l'École nationale supérieure de la photographie – sont devenus peu à peu vos amis. Ils n'étaient pas, en 1998, un sujet "en passant". Ils ne le sont toujours pas aujourd'hui, puisque vous travaillez encore avec eux, et pas seulement pour fabriquer "de l'art". L'art lui-même, s'il se tient à la hauteur de nos attentes, devrait savoir changer de cadre (c'est-à-dire migrer hors du territoire nommé "art", ce que vous faites remarquablement en investissant les champs de la recherche historique ou d'organisations bien dites "non gouvernementales"). Décadrer, donc. C'est une première façon, en tout cas, de faire *sortir du gris* des sujets assignés à l'indifférence par une société où persiste la haine – fût-elle polie – de la différence. »
Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris »,
in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume,
Cherbourg, Le Point du Jour, 2014, p. 12-14.

« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont exactement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer. Car le messie ne vient pas



Mathieu Pernot,
Roger Demetrio, 1944
Photographie
d'identité sur un carnet
anthropométrique
Archives départementales
des Bouches-du-Rhône

seulement comme rédempteur, il vient comme vainqueur de l'Antéchrist. Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher.
[…]
À l'historien qui veut faire revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. On ne saurait mieux décrire la méthode avec laquelle le matérialisme historique a rompu. C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. Les théologiens du Moyen-Âge considéraient l'*acedia* comme la source de la tristesse. Flaubert, qui l'a bien connue, écrit : "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour [entreprendre de] ressusciter Carthage". La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'autrefois marchant sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce que l'on appelle des biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est de témoignage de la culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels, affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil. »
Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1942), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431-433.

❙ « Vous avez résumé votre projet photographique, cher Mathieu Pernot, en affirmant que vous cherchiez à saisir, à pérenniser, "le moment où l'histoire se donne un corps". Or, ce "moment" n'en est pas un tout à fait, je veux dire qu'il ne relève en rien, par exemple, de cet "instantané" dont l'art photographique cherche si souvent à nous convaincre, comme pour nous dire son ancrage constitutionnel dans le "réel" ou l'authentique apparition d'un "ça-a-été". Ce moment existe sans doute, mais il existe comme travail : c'est une durée dialectique. Il suppose, dans votre approche du camp de Saliers, la coexistence et le montage de plusieurs procédures, donc de plusieurs médiums et de plusieurs temporalités : c'est le trajet du camp tsigane vers la préfecture des Bouches-du-Rhône, l'exploration des archives et la reproduction photographique de photos déjà existantes, les portraits d'identité de Tsiganes réalisés à l'époque de la guerre ; c'est la collecte des noms, le retour au camp tsigane et la recherche – elle-même tâtonnante, erratique, itinérante, orale, hasardeuse, nomade pour tout dire – des survivants ; c'est la mise en relation des images d'autrefois avec les images du présent ; c'est le recueil d'enregistrements sonores, puis la transcription, des témoignages de chacun ; c'est la cartographie des trajets d'itinérances volontaires ou forcées ; c'est la discussion avec les historiens spécialistes de cette époque et l'inclusion de leurs recherches dans votre propre élaboration iconographique.
On découvre alors une réalité historique aussi proche de nous qu'elle aura été refoulée loin de notre mémoire politique. »
Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris », in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume, Cherbourg, Le Point du Jour, 2014, p. 19.

PHOTOGRAPHIE ET DOCUMENT

« *Plusieurs de vos travaux, surtout depuis la fin des années 1990, incorporent des images préexistantes. Quelles réflexions vous ont conduit à adopter une telle démarche ?*
Il s'agit avant tout d'une rencontre avec des images. Il y a d'abord l'émotion et la fascination que ces images rencontrées exercent sur moi. Ces photographies m'appellent, j'essaie de leur répondre, de les remettre en forme si cela me semble nécessaire et de les intégrer à mon travail. […]
Cette pratique, ancienne et acquise dans le domaine des arts plastiques, a été utilisée pour remettre en cause la notion d'auteur et les hiérarchies établies entre des images de statuts différents. Comment vous positionnez-vous par rapport à ces démarches critiques ?
Il y a plusieurs usages des images préexistantes qu'il conviendrait de distinguer même s'il ne m'appartient pas d'établir de classements ou de hiérarchies. Il y a des auteurs qui collectionnent des images sans intervenir dessus, ceux qui inventent des protocoles de classification différents pour opérer une relecture des images, d'autres qui se réapproprient les documents initiaux comme la matière première d'une démarche conceptuelle ou plasticienne, et enfin les artistes qui produisent des archives imaginaires. J'ai du mal à me définir précisément par rapport à ces démarches et il me semble que certains de mes projets pourraient se trouver dans des catégories différentes. Ce qui reste très important pour moi, c'est de continuer à faire des photographies, de rester au contact du monde et ne pas travailler seulement avec les images que celui-ci produit. Mon travail est une sorte de montage entre les images que je réalise et celles que je trouve.
Vos recherches sur le camp de nomades de Saliers ouvert sous Vichy vous ont amené à vous intéresser à des carnets anthropométriques qui, aujourd'hui conservés aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, permettaient à l'administration de contrôler les déplacements de ces populations. En revanche, ce sont des cartes postales des années 1950 aux années 1970, collectées aux puces, que vous avez utilisées pour votre travail sur les grands ensembles. Faites-vous une distinction entre ces documents de nature, forme et statut très différents ?
Bien sûr, la question de l'usage des photographies reste très importante et je ne m'autorise pas les mêmes pratiques sur toutes les images. Dans le cas du travail sur le camp de Saliers, il s'agissait avant tout d'un travail d'historien. Cette approche "scientifique" était d'autant plus nécessaire qu'il s'agissait d'exhumer l'histoire d'un camp de concentration pour Tsiganes dont tout le monde ignorait l'existence. Il fallait montrer ces images de fichage sans en rajouter, sans faire "l'artiste". La question importante était surtout de trouver le dispositif muséographique le plus juste pour restituer cette histoire en exposant des documents d'archives originaux, les photographies des survivants que j'avais réalisées et le dispositif sonore de leur témoignage. Il fallait trouver une forme à l'histoire. »
Étienne Hatt, « Trouver une forme à l'histoire », entretien avec Mathieu Pernot, *VU mag*, n° 5, 2010 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php).

« Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général ; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini et flou. La meilleure définition a été donnée lors du Ve Congrès international de photographie, à Bruxelles, en 1910, et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini : "Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des études de nature diverse, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détails possibles. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner : la beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps". Si l'on prend ces termes, un document constitue un objet d'étude ; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité. Cela veut dire que le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que, dans l'absolu, c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails. Par extension, on peut dire qu'il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose ; le degré zéro de l'image, qui prend forme quand son emploi se précise. Comme l'explique Albert Londe, photographe à l'hôpital de la Salpetrière, la photographie fournit de bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, où le "document vu" complète le "document écrit". Elle nous dit la vérité sur une feuille d'arbre, une porte, un animal en mouvement, le lobe d'une oreille ou une attaque d'hystérie. Une photographie d'architecture est donc un document, de même qu'une chronophotographie, un cliché d'identité judiciaire ou une radiographie. Toutes ces images ont en commun de servir à un usage concret. Mais dans cette perspective, il apparaît que le document n'entretient pas avec le savoir un rapport normal ou banal. Ces photographies n'exploitent pas la simple relation matérielle entre le motif et son référent, en reflétant innocemment des données. En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de la communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage.
Le document n'est pas une fin mais un début ; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique : un spectateur déchiffre dans l'image certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire d'une image un document. »
Molly Nesbit, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.



Marie Louise Duvil, 1944
Photographie d'identité sur un carnet anthropométrique
Archives départementales des Bouches-du-Rhône

❙ *« Vos séries réalisées à partir de documents préexistants sont toujours connectées à des photographies dont vous êtes l'auteur. Ainsi, les photographies d'identité des carnets anthropométriques de nomades dialoguent-elles avec des portraits et des récits de souvenirs des personnes que vous avez retrouvées. De la même manière, les* Implosions *et les* Nuages *rendent compte de la destruction récente des grands ensembles. De quelles significations ces mises en regard sont-elles porteuses ?*
Quand je commence un nouveau travail photographique, mon premier geste consiste à déconstruire l'idée que je m'en fais. Je travaille comme un chercheur qui explore plusieurs pistes à la fois. En même temps que je réalise des prises de vue, je regarde des archives concernant le sujet. J'éparpille les pièces du puzzle, je confronte les images, je crée des ensembles. Chaque projet peut englober plusieurs formes discutant les unes avec les autres. L'œuvre naît d'une forme de tension entre les différentes séries. Pour reprendre le titre d'un livre de Georges Didi-Huberman, il faut que les images prennent position. Mais celle-ci n'est jamais définitive et le montage peut être différent d'une exposition à l'autre. »
Étienne Hatt, « Trouver une forme à l'histoire », entretien avec Mathieu Pernot, *VU mag*, n° 5, 2010 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php).

❙ « Elle [L'idée de "document" photographique] apparaît dans la littérature spécialisée dès le XIXe siècle, où elle est d'emblée présentée comme consubstantielle au médium. En aucun cas cependant, avant les années vingt, il n'est question qu'elle définisse une esthétique, un quelconque genre artistique. Attachée à la valeur scientifique ou archivale des images, le mot a jusque-là son sens premier d'apport d'informations, de témoignage ou de preuve. S'il apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une l'autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif d'un médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – de ses vulgaires fonctions documentaires – se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout perdre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation.
Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets de photographes à visée artistique, comme l'affirme Beaumont Newhall en 1938 : "Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes [sont cités plus loin : Berenice Abbott, Walker Evans, Ralph Steiner, Margaret Bourke-White, Ansel Adams et Willard Van Dyke], sentant la force artistique de tels documents photographiques [sont cités plus haut des noms du XIXe siècle et du début du XXe siècle : Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine], ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une *esthétique* de la photographie". Non seulement les deux termes ne s'excluent plus mais ils sont rapidement perçus comme indissociables : ce n'est que s'il accepte humblement la spécificité documentaire de son médium, s'il s'éloigne de tout effet d'art pour se rapprocher de la vision mécanique de son appareil que le photographe a une chance d'accéder au grand art. Ce qui était un parfait oxymore, l'idée d'un "art documentaire", se charge désormais d'une connotation éminemment positive (fidélité aux spécificités du médium et, partant, pureté, honnêteté morale) et jouit d'un prestige inouï. Le mot "documentaire", "propagé au-delà de toute proportion et de tout sens" selon Berenice Abbott, devient la notion fétiche d'une génération. Les textes de la plupart des "maîtres" de l'époque s'y réfèrent, d'Ansel Adams à Albert Renger-Patzsch, d'Alexandre Rodchenko à Edward Steichen. Son prestige se généralise tellement que les œuvres les plus diverses se voient accoler le qualificatif, des arrangements végétaux de Karl Blossfeldt aux premières images d'Henri Cartier-Bresson, du pathos social de Margaret Bourke-White aux froides vues architecturales de Walker Evans. L'extension du terme s'explique d'autant mieux que sa définition est floue. Le soupçon de ce caractère diffus



Mathieu Pernot,
Marie Louise Duvil, 1999
Centre d'Histoire
de la Résistance
et de la Déportation,
Lyon

transparaît d'ailleurs dans les textes de la fin des années trente, où l'on préfère parler d'"approche" ou d'"attitude" documentaires, notions assez vagues pour englober les images les plus disparates. Un seul trait lie, semble-t-il, ses diverses acceptions, même s'il reste pure rhétorique : l'exigence première de photographier "les choses comme elles sont", selon une expression qui court dans de nombreux écrits de l'époque, d'August Sander à Walker Evans, d'Albert Renger-Patzsch à Dorothea Lange, la volonté d'accepter le monde tel qu'il est, de ne rien changer au motif tel qu'il se présente à l'appareil. Après des décennies de photographie d'art éloignée du réel par le travail en studio, que ce soit dans les mises en scène du portraitiste professionnel, dans les retouches des pictorialistes ou les expérimentations des avant-gardes, le documentaire prétend se confronter de nouveau avec la réalité la plus brute. »
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.), p. 25-27.

❙ « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. […] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de "photographe documentaire", mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. »
Walker Evans, Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971, p. 87, repris in Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.), p. 31.

❙ « Dès les années soixante […], Sander et Evans sont redécouverts par une nouvelle génération de photographes et de conservateurs. Le département des Photographies du MoMA en particulier, avec John Szarkowski, les érige en champions et, fidèle à leur position, place l'idée du *document comme forme* au cœur de son programme, allant jusqu'à étendre cette grille de lecture à toute l'histoire de la photographie. L'autorité que l'institution va incarner pendant plusieurs décennies ne fera que renforcer l'emprise de cette position et l'ascendant de Sander et d'Evans. Des tenants du "Nouveau Document" dans les années soixante aux "Nouveaux Topographes" des années soixante-dix, tous retiennent leur leçon de réserve formelle, de neutralité apparente ou de travail en série. Dans leur sillage, c'est à travers des photographes qui vont rompre avec les signes de la "photographie d'auteur" pour réinvestir une esthétique documentaire que le médium fera son entrée définitive dans le monde – et dans le marché – de l'art au cours des années quatre-vingt, rejouant un scénario paradoxal vieux d'un demi-siècle.
Mais l'influence de ces images ne s'est pas limitée à la photographie ; elle a rayonné dans bien d'autres champs, du cinéma aux arts plastiques. L'œuvre d'Evans en particulier (son intérêt pour le lettrage, la publicité, l'architecture vernaculaire ou le déchet, son travail sur la frontalité, l'effacement du sujet, la série ou l'édition) a trouvé de nombreux échos dans l'art américain d'après-guerre, du pop art à la mouvance conceptuelle, de Jasper Johns à Dan Graham ; elle a marqué, dans les années soixante-dix, les diverses stratégies de documentation – et de critique politique – cherchant à échapper aux codes du photojournalisme (qu'on pense à Martha Rosler ou à Allan Sekula) ; elle plane enfin, comme celle de Sander, sur les innombrables travaux contemporains fondés sur la collection, l'archivage et le montage des images photographiques. »
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.), p. 408.

CONSTATS CRITIQUES

I « L'œuvre de Robert Adams oscille entre deux modes : l'élégie (le lamento sur un monde perdu) et la description objective des transformations (ou avatars) d'un territoire ; le lyrisme et la géographie. Son inclusion en 1975 dans l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* avait mis l'accent sur le second aspect. Il a lui-même toujours affirmé son intérêt pour les faits et le style documentaires, avec ce que ces notions impliquent de distance, de détachement, de refus de l'interprétation sentimentale. En même temps, le point de vue du moraliste, puritain, est omniprésent dans ses textes comme dans ses images. Il n'hésite pas à parler pour la communauté, pour un "nous" qui désigne les acteurs, sujets et victimes, de la condition humaine. Ce *nous* suppose une histoire partagée (ou une mémoire collective) et une appartenance. La photographie est pour Robert Adams l'outil et le support d'une pratique de l'art qui est à la fois témoignage, consolation et rédemption.
Il publia en 1983 un livre intitulé *Our Lives and Our Children* qui évoque la menace, effective, que constitue l'industrie de l'armement nucléaire. Les soixante-quatre images ont été prises à Denver (Colorado) ; le livre est sous-titré : *Photographs Taken near The Rocky Flats Nuclear Weapons Plant.* Le photographe a repris l'un des poncifs de la *Street photography :* la saisie aléatoire d'attitudes et de physionomies fugitives dans un décor quotidien ordinaire. Le procédé est systématique, poussé à une extrémité, au-delà de cette négligence calculée qui caractérise la tradition et le maniérisme de la photographie instantanée *(candid caméra).* On a rarement montré de manière aussi brutale et aussi subtile l'ambiguïté d'une lumière blanche – l'air "chauffé à blanc" – et grise, qui absorbe autant qu'elle éclaire et révèle. Une immense clarté illumine et dévore les figures : la force corrosive de la lumière, associée au suspens de l'instant, métaphorise l'irradiation atomique. Les expressions surprises, les gestes interrompus, les parents qui tiennent leur enfant dans les bras, une petite Ménine moderne croisée dans la rue ; des parkings de supermarché, des parcs, une entrée de l'aéroport ; ces notations minces de figures et de lieux, potentiellement innombrables, sont les indices fictifs d'une catastrophe possible et probable. »
Jean-François Chevrier, « Robert Adams. Un monde sans ironie », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 165-166.

I « J'ai été élevé dans le Colorado. Je suis allé ensuite à l'école en Californie du Sud, et, à mon retour, le Colorado était devenu comme la Californie, avec du brouillard et des autoroutes. Ce fut un grand choc, car j'avais passé mon enfance à grimper sur les montagnes, à camper, à courir les rivières ; plus tard, j'avais travaillé pour le Service de la Forêt et dans un parc national. Tout ceci était très important dans ma vie. J'éprouvai donc un choc terrible quand, à mon retour, je découvris que ce monde était en train de disparaître. Devenu professeur à Colorado Springs, j'ai réalisé que j'avais un réel problème à résoudre, d'ordre émotionnel et intellectuel : comment pourrais-je encore vivre heureux dans cette région ? Je devais trouver une sorte de réconciliation avec ce paysage que je croyais ne plus aimer. Peu à peu, grâce à la photographie, j'y suis arrivé, j'ai dépassé le nihilisme que j'avais commencé à ressentir. Je pense maintenant – mais je n'en ai pas été conscient tout de suite – que je voulais faire des images qui me permettraient de dire la vérité sur ce qui s'était passé ici, mais je voulais aussi, après avoir dit la vérité, pouvoir l'affronter de manière positive. Degas a écrit quelque part qu'il cherchait le moyen de "prêter un enchantement à la vérité". Ce n'est pas une mauvaise formule. Il n'est pas trop difficile de dire la vérité, mais il est très, très difficile de l'affirmer. Ainsi, dans les premières années, j'ai travaillé à découvrir un style qui me permette de prendre du recul face au désastre en cours… de le traiter avec véracité, mais de le situer néanmoins dans une perspective plus large.
Pour moi, la photographie n'est qu'une manière d'en venir aux prises avec ce qui semble une catastrophe sociale en cours. Mon style est issu réellement de l'effort fourni pour dire la vérité sur ce paysage monotone, plat et largement inhumain. »
Robert Adams, extrait d'un entretien avec Michael Köhler, *Camera Austria*, n° 9, 1984, repris in Jean-François Chevrier, James Lingwood, *Une autre objectivité*, Paris, Centre natinal de la photographie, 1989, p. 42.

I « *C&C : Les photos sont de style frontal et documentaire. Vous semblez n'y avoir ajouté aucun effet. Est-ce le résultat d'une volonté particulière ?*
M. P. : C'est le degré zéro de la photographie, de la subjectivité. Je voulais avoir un regard froid et pouvoir interroger l'espace. Non pas interroger mon regard sur l'espace, mais interroger l'espace, l'espace en tant que tel. Cela ne sert donc à rien d'en rajouter. Je voulais, en tout cas pour ce qui est de la forme, prendre un peu le contre-pied de la photographie humaniste qu'on connaissait et qui a tendance un peu à subjectiver et à dramatiser ce genre de lieux.
Moi je voulais plutôt être froid.
Je pense parfois que le détachement et le regard un peu clinique révèlent plus de choses que de parler de soi à travers la photo. Je n'ai rien à dire sur la prison en tant que personne. Le lieu m'intéresse et me pose des questions, alors j'essaie de poser ces questions à l'image et, pour cela, le faire assez froidement, et ne pas affirmer un "Je". C'est intervenir le moins possible, même si forcément on intervient lorsqu'on fait un choix de cadrage, de lumière, d'appareil photo… Mais ce choix-là pour moi était celui de la neutralité. »
Miriam Perier, Mathieu Pernot, « Les enfermés hors-champ. Entretien », in *Cultures & Conflits*, n° 70, 2008, p. 179-187 (en ligne : http://conflits.revues.org/12913?lang=en)

❙ « Mathieu Pernot associe plusieurs éléments pour former un univers à la fois analytique et expressif : la reproduction de cartes postales de grands ensembles des banlieues françaises, des vues d'implosions d'immeubles anéantis par les plans de réaménagements urbains, des détails des cartes postales montrant des figures humaines et enfin les retranscriptions des messages inscrits au revers des cartes postales. Ces documents d'une imagerie vernaculaire troublent d'abord par leur facture, les cartes postales sont des photographies grossièrement colorisées et possèdent cette beauté de l'union improbable de l'archive et de son esthétisation par la peinture contemporaine (de Gerhard Richter à Yves Bélorgey). Mais plus profondément, leur éclat de chromo traduit aujourd'hui l'utopie dont était jadis porteuse l'architecture des grands ensembles.
Ces images de citées idéales recèlent les rêves anciens de la Reconstruction. La brutalité de l'association de ces images aux vues d'implosions en noir et blanc est apparue nécessaire à l'artiste pour traduire l'ampleur du choix politique : la destruction des utopies. Reste les hommes, où se cachent-ils ? En grossissant la reproduction des cartes postales jusqu'à entrer dans la trame d'impression, des figures ressurgissent, des hommes en marche, des enfants, des femmes, tous pris en image lorsque l'opérateur dans un plan large cherchait à rendre l'immensité des architectures à peine sorties de terre. Fantômes ressurgis du passé, ces habitants de l'utopie ne nous sont pas indifférents : la plupart nous regardent. Étaient-ils conscients alors de la présence de l'opérateur ? Simple hasard d'une composition qui englobe à l'échelle de l'immensité de minuscules existences ? Peu importe, en revanche ce qu'en fait Mathieu Pernot est là : le peuple des grands ensembles a un visage, et avant qu'il ne soit celui des réprouvés de l'ordre social, il avait les traits des bambins de Doisneau. […]
Le livre nous plonge ainsi, dans un travail qui est à la croisée de la collection, de l'histoire, de l'analyse visuelle et sociale, du document architectural ; un travail sans nul doute photographique mais dans lequel la photographie réunit non sans vertige sa valeur d'usage et sa fécondité poétique. »
Michel Poivert, « La ruine des cités idéales », *Vite vu*, 23 mai 2007 (en ligne : http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/05/23/155-mathieu-pernot-la-ruine-des-citees-ideales).

❙ « En route pour les 4 000. Une avenue à traverser, et adieu Aubervilliers. Les 4 000 ne détiennent pas le record absolu des barres les plus longues de France : celui-ci revient, paraît-il, à une barre de 700 mètres de long, construite par B. Zehrfuss à Nancy, une belle performance. Mais enfin, les 4 000 – quatre mille logements pour autant de familles, cela fait combien d'habitants : 20 000 ? –, c'est un bel exemple de stockage humain. L'une des plus grandioses réalisations du plan Delouvner. Cela se passait en 1960. "Delouvrier, avait dit de Gaulle, la région parisienne c'est le bordel, il y a ces banlieues inhumaines, mettez-moi de l'ordre là-dedans". Delouvrier avait répondu quelque chose dans le genre de : "Affirmatif, mon général", et il avait mis de l'ordre. Il avait créé un Plan, le PADOG, et des Zones, il avait fait se succéder les ZAC aux ZUP, en attendant qu'elles soient remplacées par les ZAD ; il avait remodelé la vieille Seine et Oise en plusieurs départements, prélude à la création de la région. "J'ai étudié la question pendant six mois… Pour l'urbanisme, le levier était en théorie assez simple à trouver : pour implanter des logements il faut des terrains, pour implanter des villes nouvelles il faut de grands terrains, pour implanter de nouveaux chemins de fer ou des autoroutes il faut de longs terrains". L'ordre, Delouvrier, il connaissait : il était passé, en 1941, par l'école des cadres d'Uriage qui fut, comme on sait, une pépinière de grands commis, du temps où la France chantait Maréchal nous voilà ; l'essentiel, comme disait de Gaulle, étant que c'étaient tous de bons Français. Bref, Delouvrier et ses copains mirent de l'ordre dans la région parisienne.
Et puis plus tard, vingt ans plus tard, Mitterrand étant président, on s'est aperçu que ça ne marchait pas, que c'était invivable, et on a décidé encore une fois de mettre de l'ordre là-dedans. Les nouveaux urbanistes ayant enfin compris que tout venait d'un défaut d'humanisme, ils ont cherché à retrouver une dimension humaine. Et puisqu'il y avait risque d'explosion sociale, ils ont décidé de faire imploser la plus grande barre, celle du Sud. Ce fut l'un des premiers grands chantiers du président. […]
La foule des badauds venus assister au spectacle était grande, on avait construit des tribunes pour les personnalités : les responsables de "Banlieues 89", à l'origine de cette grande idée, le maire avec le conseil municipal, les autorités constituées du département et de la région, le ministre du Logement. Des échafaudages avaient été spécialement montés pour que la presse et la télévision puissent avoir de bons points de vue. Il y avait aussi, bien entendu, en nombre, la police et les pompiers. Dans cette franche allégresse, les Français purent tous suivre, émerveillés, le show sur leur téléviseur. Il ne fallut que dix secondes à la grande barre pour s'effondrer élégamment. Suivit, sur place, un vin d'honneur. "Dix secondes pour effacer le mal à vivre", "Les mauvais choix du passé", titrèrent les journaux du lendemain. Aujourd'hui, il reste sur l'emplacement de la barre une vague pelouse et un petit arbre mélancolique planté par les jeunes qui naquirent là : ils disent, ces jeunes, que ce petit arbre et ce grand vide représentent tout ce qui leur reste de leurs racines. »
François Maspero, *Les Passagers du Roissy-express*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 196-197.

ESPACES DISCIPLINAIRES

I « Mon travail croise les sciences sociales mais n'en a ni la méthode ni la finalité. Je ne cherche pas à identifier ou à documenter des personnes car cela reviendrait à les enfermer une nouvelle fois dans un cadre. J'essaye simplement d'établir de nouvelles propositions dans ce qui constitue l'acte de voir. Et puis il y a une question spécifiquement photographique dans le fait de montrer des populations vivant à la marge. Comment photographier les "invisibles", comment faire une image de ceux qui revendiquent une forme d'opacité ? Comment inscrire ces images à la fois dans l'histoire de la photographie et dans celle de ces communautés invisibles ? Paradoxalement, ceux qui ne veulent pas être vus ont souvent été les plus observés, et on les retrouve très tôt dans l'histoire de la photographie, dès le développement des pratiques d'observation scientifique ou policière. [...]
Je crois effectivement que ce qui compte dans ces photographies est ce que l'on ne voit pas, ce qui demeure à l'extérieur de l'image. Les personnes à qui s'adressent les hurleurs sont hors cadre et les portes de cellules restent fermées et nous empêchent de voir ce qu'il y a de l'autre côté. Mais si les images ne nous montrent pas directement des détenus, elles enregistrent les signes visibles, les indices laissés par ceux que l'on ne voit pas. Les murs des cours de promenade sont ainsi parsemés de graffitis, de dessins, de messages inscrits par les détenus. Ils sont de véritables surfaces sensibles, des espaces d'inscription leur permettant de fixer leur passage, d'enregistrer le fait qu'un jour, en un lieu, ils sont passés par là. Creuser quelques mots dans la pierre ou le béton constitue un acte très proche de l'enregistrement photographique, une façon de laisser une trace, d'affirmer un "ça a été" ou "j'ai été là". Bien souvent d'ailleurs, les détenus gravent un nom, une date ou un lieu, comme s'ils souhaitaient écrire la légende d'une photographie qui ne sera jamais réalisée ».
Mathieu Pernot, « Les prisons photographiques », in *Mathieu Pernot. Hautes surveillances*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 75.

I « Aussi, Foucault avait-il raison de dire que la prison est une "case noire de nos vies". Un lieu visible – son enceinte extérieure – aux rues et aux habitants invisibles. Qui connaît autre chose des maisons d'arrêt et des centrales que leurs murs opaques ? Notre vision ne va jamais au-delà ; ainsi est-ce toujours la même représentation de la prison qui nourrit nos imaginaires : un lieu obscur, un objet trouble. Or, la prison est toute tournée vers le regard ; elle est semblable à un œil retourné qui regarde autant qu'il est objet de ce regard. Bentham avec le panopticon avait, en son temps – c'est-à-dire avant que la prison pénale soit devenue l'unique outil de notre pénalité, que le modèle carcéral se soit développé avec le succès que l'on sait –, imaginé une folle construction qui permettait, en un point unique et central, de voir tous les prisonniers, un édifice où une poignée de gardiens pouvaient surveiller quasi sans déplacement des centaines d'individus.
S'il ne fut jamais construit d'établissements parfaitement conformes au projet de Bentham, l'architecture de nos prisons et les microdispositifs qui s'y déploient reprennent tous cet impératif du regard. Le mur en prison n'empêche pas de voir : au contraire, l'œil en suit la ligne, prolongée par des grillages, des barreaux, et des grilles. Il n'est pas de lieu où le regard peut s'engouffrer aussi profondément, où le plaisir du voyeur soit à ce point satisfait, où la surveillance soit plus totale. En entrant en prison, l'individu perd sa liberté de circulation, son droit à l'intimité, on lui retire aussi son droit d'opacité ; il doit pouvoir être vu toujours et partout. [...]
Cette confrontation inégale des regards, dont la prison n'est pas seulement le théâtre mais le producteur, fait de celle-ci un dispositif photographique brut. La prison est bien une confiscation de l'image de soi par l'œil du surveillant ; elle est plus encore, elle arrête le temps, elle fige ses sujets, les capte, les enlève au contemporain. "Boîte noire" de nos sociétés, la machine à surveiller l'est aussi en cela. Elle fonctionne comme ces studios d'artisan photographe d'avant-guerre, avec leur lot d'accessoires, avec cette injonction à pauser. »
Philippe Artières, « Lignes de fuite », in *Mathieu Pernot. Hautes surveillances*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 9-12.

I « Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connait le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. [...]
Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas ; objet d'une information, jamais sujet dans une communication. [...]

Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris. »
Michel Foucault, « Le panoptisme », in *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 233-236.

❙ « *Surveiller et punir* est avant tout un grand livre d'images pour moi. Avec son flot de descriptions et de grands tableaux, Foucault convoque la cartographie tout autant que la photographie. Les espaces sont quadrillés, les villes découpées pour faire face aux épidémies, et de nouveaux établissements pénitentiaires sont pensés comme des "machines à voir" où l'optique deviendrait l'élément prépondérant de l'architecture. Les images engendrées par ce livre ont certainement compté dans mon travail mais de façon plus générale, ce qui m'a le plus marqué chez Foucault est la coexistence de deux écritures contenues dans un même texte. D'un côté l'analyse philosophique et historique de l'évolution de la surveillance et des peines, et de l'autre la description jubilatoire des corps torturés, dressés ou isolés. Des corps hurlant au milieu d'une écriture froide et détachée. »
Mathieu Pernot, « Les prisons photographiques », in *Mathieu Pernot. Hautes surveillances*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 72.

❙ « Lorsque j'ai commencé ce travail sur la prison, je voulais vraiment interroger l'espace. Je ne souhaitais pas photographier des gens. J'avais fait beaucoup de portraits avant, et je saturais quelque peu. Lorsque j'étais à la maison d'arrêt d'Avignon, dans le chemin de ronde, j'étais accompagné d'un gardien, puis, à un moment donné, j'ai entendu des hurlements, des gens qui communiquaient, et je lève la tête et je vois en haut de la falaise quelqu'un qui hurle. J'interroge le gardien qui me dit qu'il s'agit d'un parloir sauvage, c'est-à-dire des gens qui viennent parler à un détenu. En voyant ce corps suspendu en haut de la falaise, dans le vide, en train de hurler, j'ai tout de suite vu une photographie. Ce n'était donc pas une volonté au départ. Mais quand j'ai vu ces corps, ils sont très vite apparus comme des contre-champs au travail sur la prison, en noir et blanc, où les corps sont absents. Les gens ne sont plus là, il n'y a qu'un espace froid pour parler d'eux. Là, c'était tout le contraire, c'est-à-dire qu'il y avait un hurlement, un corps, quelqu'un très précisément, qui disait quelque chose. »
Miriam Perier et Mathieu Pernot, « Les enfermés hors-champ. Entretien », in *Cultures & Conflits*, n° 70, 2008, p. 179-187 (en ligne : http://conflits.revues.org/12913?lang=en).

❙ « Dès son invention, la photographie était vouée à l'auscultation du corps humain, avec le vif espoir scientifique que la connaissance exacte des mouvements de surface permettent d'atteindre les "mouvements de l'âme". Le corps apparaissait comme le lieu visible de la différence, du délit, de la pathologie, de la délinquance. Par l'anthropométrie et l'ethnographie, associée à la photographie, on espérait réduire les innombrables données enregistrées à la simplicité d'un "type" ou d'un "faciès" ; un positivisme excessif multipliait les procédures pour tenter de définir des lois universelles auxquelles l'homme était par hypothèse soumis corps et âme. [...] Les notions d'indice, de preuve, de visibilité et d'archivage attachées d'emblée à la photographie ne pouvaient qu'inspirer les pouvoirs répressifs policiers et judiciaires. Dès 1854, Ernest Lacan formulait la proposition d'un service photographique pour la police ; le portrait-carte des années 1860 diffusait entre autres curiosités, le portrait des assassins les plus notoires. [...]
Ce sont les événements de la Commune de 1871 qui déclenchèrent – comme la guerre de Sécession aux États-Unis – une présence plus massive de la photographie, restée jusque-là d'emploi occasionnel. Appert photographie dans les prisons de Versailles les communards, généralement de face, à mi-corps. Les intentions ne sont pas très franches (les détenus peuvent cependant acquérir leur portrait), et ces effigies servent à l'évidence à constituer un fichier "préventif", consultable à l'occasion de toute récidive. Le premier service photographique de la police dérive de cette pratique ; il est créé en 1872. En 1882 le Service d'identification de la préfecture de police, dirigé par Alphonse Bertillon, s'engage dans l'exploitation du signalement anthropométrique, et l'atelier de photographie est placé sous sa responsabilité en 1888. L'idée de base d'un tel service suppose les notions de récidive et de "repris de justice" qui "sera forcé de se reconnaître dans cette image accusatrice". Tout prévenu est soumis à l'établissement d'une fiche signalétique et anthropométrique, dans laquelle la photographie n'apporte qu'une partie des indices. La fiche cartonnée comprend des photographies de face et de profil, obtenues par un dispositif immuable, à distance codifiée et selon des principes fixes, de telle sorte que le visage soit réduit au 1/7, avec des conditions de pose et d'éclairage constantes (le système face-profil n'a d'ailleurs pas varié depuis lors). De plus, la fiche contient un grand nombre de renseignements systématisés, les uns chiffrés (mensurations diverses de la tête et des membres), les autres formant un "portrait verbal" : signes particuliers (cicatrices, tatouages, difformités), description formelle des traits (nez, bouche, cheveux, yeux). [...] En 1890, Bertillon annonçait un fichier de 90 000 photographies, d'ores et déjà impossible à confronter, dans la pratique, à l'image d'un individu appréhendé ; c'est donc le *repérage des différences,* leur qualification, leur classification et, en dernier ressort, leur quantification qui permettait d'attribuer à un inconnu une identité figurant au fichier et de le confondre comme récidiviste. »
Michel Frizot, « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 259-264.

❙ « Dans un ouvrage consacré à la platitude en photographie, l'historien de l'art Éric de Chassey remarque que le système de Bertillon aboutit à "un aplatissement de tous les objets du monde visible, qui en assure la mesurabilité (de même qu'une carte géographique, une vue aérienne ou une image astronomique, en aplatissant le monde visible, permettent de mesurer le paysage ou les corps célestes)". [...] Les portraits de face et de profil participent, eux aussi, de cette entreprise de cartographie du corps. En effet, il est possible de penser ces images,

aussi distinctes soient-elles, comme des cartes dans un sens élargi. Le processus fondamental qui préside à leur élaboration consiste en une spatialisation de l'information, la carte procurant à ses objets les caractères d'un espace : une métrique (un mode de traitement de la distance), une échelle (un rapport de taille entre deux réalités) et une substance (la composante non nécessairement spatiale d'une configuration spatiale). »
Teresa Castro, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus, revue hypermédia*, mai 2011 (en ligne : //criminocorpus.revues.org/354).

❙ « Dès lors, la photographie peut trouver sa pleine efficacité au service de la surveillance sociale. De 1885 à 1914, l'application d'une nouvelle législation contre la récidive, conduit à mesurer, photographier, ficher plus d'un demi-million d'individus. Des recueils signalétiques, désormais d'usage quotidien pour la police, sont établis pour chacune des catégories pénales. De plus, s'inspirant du désir de protéger le travail national, une loi de 1893 instaure des mesures spéciales de surveillance et de police à l'égard des étrangers en France : les fichiers de police sont alors complétés par un catalogue des individus faisant l'objet d'une expulsion. Vingt ans plus tard, en 1912, est créé un système d'identification des nomades rendant obligatoire pour eux la détention d'un carnet anthropométrique d'identité. L'importance de cette dernière mesure n'échappe pas aux contemporains : "La loi de 1912 est remarquable non seulement par cette organisation légale de l'identification de certains individus, mais aussi parce qu'on peut y voir les premiers pas dans le sens d'une réorganisation générale sur les principes modernes et scientifiques de toute l'identification individuelle, de tous les signalements".
La démultiplication des fichiers ou des inventaires "anthropologiques" de toutes natures a ouvert à la photographie son plus vaste domaine d'application : des couches entières du corps social – avant que ce ne soit l'ensemble de ses membres –, des millions puis des dizaines de millions d'individus ont été successivement astreints à un portrait forcé. La photographie est utilisée comme "technologie de pouvoir" à l'appui de toutes les procédures sociales de recensement, d'observation, de surveillance. Malades et fous, délinquants et militants, indigènes, l'ensemble des catégories réputées déviantes ou irresponsables se voient renvoyer d'elles-mêmes une image disciplinaire, qui constitue comme le négatif du "portrait bourgeois" où l'individu des classes ascendantes affirme sa suprématie. »
Christian Phéline, « Portraits en règle », in *Identités, de Disdéri au Photomaton*, Paris, Centre national de la photographie / Éditions du Chêne, 1985, p. 57.

❙ « La réglementation de 1912 autour de laquelle s'ordonne l'itinérance économique définit trois catégories d'ambulants : les marchands ambulants, les forains de nationalité française et les nomades. Chaque catégorie se voit attribuer des papiers d'identité spécifiques. Les nomades sont "quelle que soit leur nationalité, tous individus circulant en France, sans domicile ni résidence fixes et ne rentrant dans aucune des catégories ci-dessus spécifiées, même s'ils ont des ressources ou prétendent exercer une profession". Si la loi de 1912 ne précise pas explicitement qu'il s'agit des Bohémiens ou Tsiganes, la circulaire du 3 octobre 1913 liée à l'application de la loi fait savoir, reprenant les propos prononcés par Étienne Flandin lors des débats qui se sont déroulés au Sénat en 1911, que les nomades désignent "généralement des 'roulotiers' n'ayant ni domicile, ni résidence, ni patrie, la plupart vagabonds, présentant le caractère ethnique particulier aux romanichels, bohémiens, tziganes, gitanos, qui, sous l'apparence d'une profession problématique, traînent le long des routes, sans souci des règles de l'hygiène ni des prescriptions légales". Cependant, tous les nomades ne sont pas Bohémiens. En effet, la catégorie de nomade, du fait d'une large définition, comprend de nombreuses familles pratiquant des métiers itinérants très courants au XIXe siècle et encore au début du XXe siècle : réparateurs de parapluies, de faïence, marchandes de dentelles, de petits objets divers, vanniers ou rempailleurs de chaises. De plus, les forains étrangers sont considérés comme nomades : on trouve en effet dans certaines archives des carnets anthropométriques de familles chinoises, de marchands japonais ou encore algériens.
Selon la loi de 1912, tout nomade, quelle que soit sa nationalité, doit faire viser (avec l'indication du lieu, du jour et de l'heure) son carnet individuel, établi dès l'âge de 13 ans révolus, à l'arrivée et au départ de chaque commune. Elle le contraint également, en vertu du décret du 16 février 1913, à se soumettre à différentes mensurations et identifications photographiques (une double photographie, de profil droit et de face) qui sont consignées dans le carnet : "la hauteur de la taille, celle du buste, l'envergure, la longueur et la largeur de la tête, le diamètre bizygomatique, la longueur de l'oreille droite, la longueur des doigts médius et auriculaires gauches, celles de la coudée gauche, celle du pied gauche, la couleur des yeux, les empreintes digitales [des deux mains] et les deux photographies du porteur du carnet" ».
Emmanuel Filhol, « Le carnet anthropométrique des nomades », in Pierre Piazza (dir.), *Aux origines de la police scientifique*, Paris, Karthala, 2011, p. 257.

MÉMOIRES NOMADES

I « Et c'est ainsi, cher Mathieu Pernot, que vous mettez en œuvre votre dialectique du cadre et du décadrage : vous avez réussi à mettre les *marginaux au centre* de votre travail, et cela pour les faire *sortir du gris*, pour faire sortir leurs cris, afin qu'ils parviennent un peu à nos yeux, à nos oreilles. […] Vous posez là une difficulté, si ce n'est une aporie. On pourrait vous proposer, si ce n'est vous opposer, cette objection : si vous aimez vraiment les marginaux – les nomades, les migrants, etc. –, pourquoi ne pas les laisser se mouvoir dans les marges, comme certains d'entre eux le désirent sans doute, pourquoi les ramener au centre de notre attention, sur la cimaise d'un musée, sous la lumière d'un projecteur ? À quoi pourrait bien servir d'éclairer une luciole ? De plus, vous admettez vous-même que les photographes qui se sont intéressés aux Tsiganes étaient d'abord les anthropologues positivistes du XIXe siècle, puis les policiers en quête de fichiers humains ou encore les théoriciens nazis de la race aryenne… "La vraie question, dites-vous alors, était pour moi de savoir comment photographier cette minorité et quel pouvait être le sens de ce travail aujourd'hui."
En ce qui concerne le comment, vous avez, bien sûr, cherché du côté du grand "style documentaire" : "la frontalité de Walker Evans, l'exhaustivité de Sander, la neutralité de A. C. Vroman", entre autres. Vous avez assumé une modestie fondamentale consistant à dire – et à ne jamais oublier – que "ce que je vois est plus important que la manière dont je le vois", même si la "manière" en question, les choix formels pour tout dire, emportent avec eux tout ce qui apparaîtra, pour finir, en termes éthiques comme en termes esthétiques (vous savez pertinemment que la frontalité fut d'abord un principe éthique chez Evans, comme le furent l'exhaustivité chez Sander ou la neutralité chez Vroman). En ce qui concerne le pourquoi – ou, mieux, le pour quoi –, vous ne semblez pas répondre directement, encore qu'il soit bien clair qu'il s'agit pour vous de trouver, par images dialectiques interposées, une réponse à l'intolérable historique et politique, passé et présent, qui marque le destin européen des Tsiganes. »
Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris », in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume, Cherbourg, Le Point du Jour, 2014, p. 16-17.

I « Je me souviens avoir appris l'existence du camp par hasard. C'était en 1997, à la lecture d'un ouvrage consacré à l'internement des Tsiganes français durant la Deuxième Guerre mondiale. Quelques lignes indiquaient que le camp de Saliers avait été un "camp de concentration pour nomades" créé en Camargue durant l'année 1942 par le gouvernement de Vichy qui souhaitait faire de ce site "un argument de propagande gouvernementale".
Le texte précisait qu'aucune trace du camp n'était désormais plus visible sur le lieu mais qu'un fonds de documents administratifs était conservé aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône. […]
C'est en tant que photographe que je me suis d'abord intéressé à l'histoire du camp de Saliers. Sans doute est-ce la découverte des "carnets anthropométriques pour nomades" conservés aux Archives départementales qui a constitué le véritable point de départ du travail qui a été effectué. Dans ces carnets se trouvent de précieux renseignements sur les individus à qui ils appartenaient (lieux et dates de naissance, noms des parents, communes dans lesquelles avaient l'habitude de circuler les intéressés, etc.) ainsi que les photographies de ces derniers. Des visages d'enfants, de parents et de vieillards fichés dans les années précédant la Deuxième Guerre mondiale. Des visages oubliés et rangés dans les étagères poussiéreuses des couloirs peu fréquentés des archives. Ce sont ces regards anonymes fixés sur le support photographique qui m'ont incité à rechercher les personnes concernées et c'est à partir de ces images et des renseignements qui les accompagnaient que j'ai entrepris de reconstituer l'histoire du camp et des gens qui y vécurent. […]
Retrouver des Tsiganes, recueillir des témoignages et enregistrer une dernière image des survivants ont toujours été la raison de ce travail. Comme s'il s'agissait de fixer une mémoire nomade, de coucher sur le papier le souvenir de ceux qui ne l'avaient jamais écrit et de nommer des personnes jusque-là reléguées au rang de victimes anonymes d'une histoire oubliée. La confrontation de la mémoire orale des victimes à celle, écrite, des documents d'archives a progressivement fait émerger deux formes différentes d'une seule histoire. Et la réalité du camp semblait se formuler dans le face-à-face entre ces deux mémoires : d'un côté, les dossiers archivés d'une administration sédentaire figée, et de l'autre, le souvenir vivant de nomades dispersés, sans domicile fixe et ne laissant aucune trace de leur passage.
Ce livre pose le fait que cela a vraiment existé. Il nous dit que les Tsiganes sont toujours vivants, qu'ils nous regardent et qu'ils font face à leur histoire. Dans un souci de clarté et de lisibilité, l'ouvrage présente, en deux parties, des documents d'archives (photographies des carnets anthropométriques et courrier de l'administration), puis les témoignages tels qu'ils nous ont été restitués par les personnes concernées. Partant du constat que l'histoire des Tsiganes semblait bien souvent s'écrire en leur absence, le choix a été fait de privilégier l'implication directe des familles par la valorisation de leur témoignage. Ce livre ne prétend donc pas traiter de la question du camp de manière exhaustive mais tentera de redonner des noms, des visages et des mots à des personnes trop longtemps oubliées. »
Mathieu Pernot, « Le camp oublié », in *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoire du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 3-4.

I « Durant la Seconde Guerre mondiale, environ six mille Tsiganes furent internés dans trente camps répartis sur l'ensemble du territoire français. En zone occupée, les Tsiganes furent internés en vertu d'une ordonnance allemande du 4 octobre 1940. Dans la zone dite libre, les Tsiganes porteurs du carnet anthropométrique, c'est-à-



Mathieu Pernot,
Sans titre, 2009,
Série *Les Migrants*
Collection de l'artiste

dire les nomades, étaient assignés à résidence depuis la promulgation du décret du 6 avril 1940. À l'automne 1940, des Tsiganes originaires d'Alsace-Lorraine furent internés, en même temps que les Juifs expulsés vers la zone libre par les nazis, dans des camps construits à l'origine pour l'internement des réfugiés espagnols. Le nombre de camps appelés administrativement "camp de concentration" puis "centre de séjour surveillé" ne cessa ensuite de croître avec l'augmentation des populations à interner : les réfugiés espagnols, les réfugiés antinazis, les communistes, les nomades et les Juifs étrangers.
En 1942, le gouvernement de Vichy créa, en zone libre, le seul camp d'internement réservé aux nomades, le camp de Saliers dans les Bouches-du-Rhône. Ce camp était tout à la fois unique en son genre et semblable à tous les autres. Il était unique parce qu'il avait été conçu comme un instrument de propagande ; il était semblable parce qu'il s'inscrivait dans un système d'internement marqué "par une démarche répressive et sécuritaire et par un discours humanitaire" qui impliquait une spécialisation des camps. Voici donc comment près de sept cents Tsiganes, hommes, femmes et enfants, vécurent de 1942 à 1944 dans un camp d'internement construit comme un décor de cinéma. [...]
Le projet de rassembler les nomades de la zone libre dans un camp qui ne devait pas en avoir l'apparence se solda par un échec. La seule image que renvoyait le camp de Saliers était l'image d'enfants déguenillés, pleurant de faim et abandonnés par le reste de la population. L'échec du camp de Saliers est celui de tous les camps d'internement administrés par les autorités françaises. En cela, le camp de Saliers était bien un camp-vitrine.
Cet internement a laissé des traces indélébiles dans les esprits des familles tsiganes, mais aucun souvenir dans la mémoire des "Gadgé", des non-Tsiganes. L'amnésie relative à ces événements n'est pas propre aux habitants de la région de Saliers, elle concerne tous ceux qui ont vécu à proximité des camps d'internement français. Cette amnésie est plus surprenante quand elle touche les autorités issues de la Libération qui ne veulent pas se souvenir qu'elles ont maintenu dans les camps des Tsiganes jusqu'en mai 1946. Les historiens ont également négligé pendant longtemps cet épisode de la Seconde Guerre mondiale. Cet oubli a été l'occasion pour certains de travestir la réalité non pas en minimisant les faits mais en les exagérant.
Les Tsiganes internés ont perdu tous leurs biens, les roulottes et leur contenu ayant été volé. À la Libération, il fallut tout recommencer. Ce fut trop dur pour certains qui n'en avaient pas les moyens ou la force et qui n'eurent d'autre choix que de mettre un pied à terre, se sédentariser. Cette perte ne fut jamais réparée ni indemnisée parce que les gouvernements français qui se sont succédé depuis lors n'ont jamais reconnu la responsabilité des autorités françaises dans l'internement des Tsiganes, internement qui n'est plus aujourd'hui masqué par le voile de l'oubli. »
Marie-Christine Hubert, « Le camp de nomade de Saliers. 1942-1944 », in *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoire du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 19 et 29.

I « Les Tsiganes n'ont pas voulu raconter leur souffrance à ceux qui avaient été les auteurs passés de leur internement et les acteurs contemporains de l'oubli. Bien sûr, ils ont expliqué à la famille et aux amis, mais ils n'ont pas voulu raconter à la société sédentaire ce qu'elle-même avait provoqué. Sans doute y avait-il dans ce silence la crainte de se voir une nouvelle fois reprocher une histoire dont ils étaient pourtant les victimes. Peur inconsciente mais profondément ancrée des représailles et de la sanction ; ne pas trop demander par peur de perdre le peu que l'on a. Mais il y a aussi une autre explication. Le fait de ne pas donner à n'importe qui son histoire, de ne pas la faire exister comme une réalité extérieure et visible par tous. Chaque histoire était personnelle, intime et ne pouvait pas prendre la forme d'un monument collectif élevé en un lieu précis et à la gloire de tous. Comme le dit Patrick Williams : "Il existe bien une mémoire manouche, mais c'est une mémoire qui ne fait pas discours, qui ne vise pas à l'exploration du passé et à l'accumulation de



Mathieu Pernot,
Caravane, 2013,
série *Le Feu*
Collection
de l'artiste

connaissances. […] Il faut bien voir que la commémoration, telle qu'elle est organisée, provoque la conservation de souvenirs de plus en plus intimes et ne suscite aucunement l'édification d'une mémoire communautaire, mémoire-saga, mémoire-épopée, mémoire du groupe en tant que groupe." De la même manière, la mémoire du camp était multiple, éclatée et dispersée […] Elle semblait être là, à l'intérieur de chaque individu, simplement et entièrement, dans un espace-temps différent. Pas plus qu'elle ne devait servir à une meilleure connaissance du passé, elle ne pouvait permettre une autre élaboration du futur. Cette mémoire, que l'on pouvait appeler nomade, ne pouvait être que vivante, tout entière concentrée dans l'immensité de l'instant présent ainsi que dans la totalité des espaces occupés ou traversés par les familles. […]
Ainsi, là où les sédentaires archivent, conservent et exposent leur histoire, les Tsiganes enterrent, brûlent et font disparaître les traces de leur passage. Et le silence des Tsiganes n'est que l'une des figures de cette non-inscription. Ne pas raconter son histoire pour ne pas résumer, limiter ou réduire celle-ci. Ne pas retranscrire une tranche d'existence, comme on ne délimite pas l'espace ou que l'on ne compte pas le temps. Le voyage doit continuer et la pensée qui l'anime doit rester en mouvement. Les Tsiganes n'écrivent pas de livres, ne bâtissent pas de monuments et ne communiquent pas leur histoire, bien au contraire, ils cultivent le secret, l'opacité et le non-dit. Mais cette "identité du secret" sans cesse réinventée par les personnes qui en sont les dépositaires n'est rien d'autre que l'affirmation d'une totalité, d'un "infini nomade" ; celui du temps qui n'est pas divisé ou employé (il n'y a pas d'emploi du temps chez les nomades) et de l'espace qui n'est pas limité (les frontières n'existent pas). […] À la transparence des sociétés démocratiques dans lesquelles l'État légifère, planifie et représente, les Tsiganes ont opposé l'opacité, le silence et la désorganisation apparente. Alors l'État n'a pas eu d'autre obsession que celle de vérifier ses *a priori* et d'apporter une réponse à l'éternelle question tsigane. Pour cela, il a essayé d'identifier une race tout autant que de circonscrire les déplacements de cette minorité. "L'autorisation de stationnement", "l'assignation à résidence", "l'internement" ou "l'expulsion" sont ainsi devenus les contraintes réelles d'une communauté progressivement poussée vers la sédentarisation. »
Mathieu Pernot, « Les mémoires de Saliers, des archives sédentaires aux récits de nomades », in *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoire du camp d'internement pour nomades de Saliers,* Arles, Actes Sud, 2001, p. 40-41.

« Il vaut la peine de rappeler ici la leçon d'Aby Warburg, qui disait déjà des *images* elles-mêmes ce que Deleuze et Guattari auront voulu dire des *nomades*. Toute la *Kulturwissenschaft* warburgienne se soutient, en effet, de l'idée que l'histoire des images est une histoire de migrations : migrations dans l'espace (*Wanderungen*), quand une même forme transite depuis Sumer jusqu'en Toscane en passant par la Grèce ; migrations dans le temps (*Nachleben*), quand cette forme se montre capable de persister dans la très longue durée, quinze siècles par exemple.
Vous constatez vous-même, dans la durée propre de votre travail avec les Tsiganes, quelque chose de cet ordre : *migrations* et *survivances* en même temps. […] Mais vous appelez cela, aussi, "l'enracinement dans le voyage" en remarquant, par exemple, que cette "non-inscription" dans les archives est cependant inscrite à même les corps, les visages et les gestes, de génération en génération. »
Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris », in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume, Cherbourg, Le Point du Jour, 2014, p. 25-27.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes s'articulant autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte des expositions, et en regard des éléments de documentation et d'analyse des parties précédentes de ce dossier, les présentes pistes sont organisées en cinq thèmes : « Fonctions et usages des images photographiques », « Paysages et points de vue », « Transformations de l'Ouest américain et questions environnementales », « Aménagements du territoire en France et "grands ensembles" », « Récits et témoignages ».

FONCTIONS ET USAGES DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES

Beaucoup de gens se demandent, en pointant du doigt d'un air incrédule une rangée de pavillons et de panneaux d'affichage, pourquoi prendre ça en photo. La question paraît simple, mais elle soulève un problème difficile à résoudre : pourquoi faudrait-il n'ouvrir les yeux que dans des lieux restés vierges, comme les parcs nationaux ?
Une des réponses est évidemment que l'on ne vit pas dans des parcs, et qu'il faut améliorer ce qui nous entoure, et, pour cela, il faut regarder la réalité en face. Il faut voir, par exemple, une femme âgée, seule, obligée de traverser un parking de plus de vingt hectares en portant ses provisions dans la chaleur du mois d'août. Et là on comprend, loin des mensonges lénifiants des profiteurs, qu'il faut repartir à zéro.
Paradoxalement, toutefois, il faut voir aussi l'ensemble du contexte géographique – naturel ou construit par l'homme – pour éprouver un sentiment de paix. Toute terre – peu importe ce qu'on lui a fait – a en elle une grâce, une beauté qui persiste dans l'absolu. (Robert Adams, *The New West* [Le Nouvel Ouest], 1974.)

Vous construisiez donc une certaine analogie entre les graffitis de prison et la pratique photographique elle-même. Vous rappeliez pourtant, à quelques lignes de là, que les dispositifs de surveillance pénitentiaire analysés par Michel Foucault sont, significativement, contemporains de l'invention de la photographie. Vous aviez, par ailleurs, beaucoup réfléchi à ces « carnets anthropométriques » imposés aux Tsiganes, carnets dans lesquels le cadrage photographique n'est rien d'autre, au fond, qu'un aspect particulier des multiples procédures par lesquelles un appareil d'État s'évertue à faire entrer dans le gris une population tout entière, quelles que soient ses différences, ses coutumes, ses temporalités, ses couleurs propres.
Je ne veux pas suggérer, cher Mathieu Pernot, que vous vous contredisez. En invoquant à la fois la photographie comme procédure de surveillance (celle de Bertillon à la Préfecture de Police ou celle de Charcot à la Salpêtrière) et la photographie comme échappatoire à la surveillance (à travers votre analogie des graffitis), vous ne faites, en somme, que montrer la double face, la double possibilité que recèle toute pratique d'image. Il n'y a pour la photographie ni ontologie possible (« c'est ceci » ou « c'est cela ») ni morale universelle (« c'est bien » ou « c'est mal »). Il n'y a qu'une multiplicité de valeurs d'usage répondant à des choix qui peuvent être complètement opposés quant à leurs raisons éthiques et quant à leurs résultats esthétiques. Il en est d'ailleurs des images comme des mots et comme de tout le reste : tout dépend de ce que vous faites avec. Une même langue, une même structure grammaticale de base, de nombreux mots en commun, et pourtant d'un côté ce sera Joseph Goebbels qui vous empêche de penser avec ses mots d'ordre, d'un autre côté ce sera Walter Benjamin qui vous permet de penser avec ses phrases inquiètes et sa poétique de l'exigence. (Georges Didi-Huberman, « Sortir du gris », in *Mathieu Pernot. La Traversée*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2014, p. 12.)

- Distinguer différents usages des images photographiques : information, illustration, témoignage, communication, publicité, propagande, archive personnelle ou publique… Repérer des caractéristiques dans les compositions, les formats, les supports, les éléments typographiques associés, les modalités de présentation ou de diffusion.

- Demander aux élèves d'imprimer ou de découper une image extraite d'un site ou d'un journal d'information, qui témoigne d'un événement (catastrophe naturelle, grève, conflit, exploit sportif…).
– Chaque élève échange avec son voisin l'image choisie, sans lui donner d'informations sur le contexte de prise de vue ni de diffusion de l'image.
– Proposer alors à chacun de détourner l'image qu'il a entre les mains, dans le but de l'éloigner de sa fonction documentaire initiale et d'en faire basculer l'interprétation par l'ajout d'un titre et la réalisation d'une manipulation telle que le recadrage de l'image, sa démultiplication, son agrandissement ou sa déformation.
– Les élèves doivent parvenir à produire un effet poétique ou humoristique, ou encore à développer une dimension critique à l'égard de l'image initiale.

Cet exercice permet aux élèves d'expérimenter l'appropriation et le détournement des images et de les sensibiliser aux différentes interprétations que l'on peut avoir des images en fonction de leur mode d'apparition et du contexte de leur réception.

❙ Travailler à partir des images de la série *What We Bought* (1973-1974) de Robert Adams.
– Proposer aux élèves de répondre aux questions suivantes : quelles pourraient être les fonctions de ces images ?
De quoi pourraient-elles témoigner ?
– Confronter et discuter les différentes réponses, puis lier les images au texte de l'artiste :
La ville de Denver a été fondée en 1861 par des chercheurs d'or. Son histoire est une suite de booms économiques et de crises. Une des périodes de croissance les plus marquantes se situe dans les années 1960 et 1970, à l'époque où prospéraient les industries pétrolières, militaires et touristiques du Colorado, et où des entreprises venues de tous les États-Unis s'installaient à Denver à la demande de leurs salariés attirés par la beauté naturelle de la région.
Mais quelques années plus tard, la situation sinistrée de la région témoignait du contrat que nous avions essayé de conclure. Les images montrent ce que nous avons acheté, ce que nous avons payé, et ce que nous n'avons pas pu acheter. Elles révèlent une contradiction avec nous-mêmes, et, finalement, avec la nature que nous prétendons aimer. (Robert Adams, *What We Bought* [Ce que nous avons acheté], 1995.)

❙ Robert Adams compose ses images par séries et les présente sous forme de livres de photographies ou dans des expositions. Vous pouvez retrouver les séries, les images, les textes et les publications de Robert Adams sur le site de l'exposition que la Yale University Art Gallery a consacrée à l'artiste en 2010 (http://media.artgallery.yale.edu/adams/).
Analyser ces différentes manières d'associer et de présenter les photographies.
– Pourquoi choisir de réaliser et de montrer un ensemble de photographies, plutôt qu'une image isolée ?
– Identifier des thèmes, des motifs que l'on retrouve dans chacune des photographies d'une même série.
– Dans l'exposition, tenter de déterminer ou de justifier les choix de l'accrochage. Pourquoi telle image succède ou précède-t-elle une autre image ?
– De quelles manières les textes écrits par Robert Adams en introduction à ses différents livres résonnent-ils avec ses photographies ?
– Quelles différences y a-t-il entre une présentation dans un espace d'exposition et une présentation dans un livre ? Quelles attitudes ou postures impliquent ces modes de présentation pour le spectateur ou le lecteur ?

❙ Dans *Un camp pour les bohémiens*, *Le Meilleur des mondes*, *Les Témoins* et *Giovanni*, Mathieu Pernot introduit dans son travail des images déjà existantes.
– Identifier, dans l'exposition, ces différentes images et leurs provenances.
– Faire des recherches sur leurs contextes originels de production et de diffusion, leurs usages, leurs fonctions.
– Repérer de quelles manières Mathieu Pernot les a transformées ou non.
– Comment et pourquoi les déplacements et transformations des images changent-ils leur fonction initiale ?
– Quels rôles Mathieu Pernot donne-t-il à ces différentes images ?
– Quels liens peut-on faire avec les images qu'il réalise lui-même ?

❙ L'exposition de Mathieu Pernot au Jeu de Paume est conçue comme une « traversée » qui suscite de nouveaux liens entre ses différentes séries.
– À l'aide du plan de l'exposition (voir p. 18), tracer une ligne qui représente votre parcours dans l'exposition en rendant visible les liens que vous avez pu faire entre les différentes œuvres.
– À partir de la liste des œuvres, retrouver d'autres liens que l'on peut établir entre les images.
– Trouver une forme pour donner à voir ces liens.
– Travailler sur l'œuvre intitulée *Giovanni* qui, présentée à l'entrée de l'exposition, rassemble différentes photographies d'une même personne, issues de plusieurs séries de Mathieu Pernot. Tenter de retrouver de quelles séries proviennent ces photographies.

❙ Prolonger la découverte des œuvres de Mathieu Pernot au Jeu de Paume et le questionnement de l'usage des photographies par l'étude du projet « L'asile des photographies », mené par l'artiste avec l'historien Philippe Artières et présenté au centre d'art Le Point du Jour, Cherbourg (20 octobre 2013-26 janvier 2014) et à la maison rouge, Paris (14 février-11 mai 2014) :
En 2010, nous avons été invités à travailler par Le Point du Jour et la Fondation Bon-Sauveur sur les archives de l'hôpital psychiatrique de Picauville, dans la Manche, à une quarantaine de kilomètres de Cherbourg. Cette invitation faisait suite à une demande adressée par la Fondation au Point du Jour : les vieux bâtiments de l'hôpital seraient bientôt détruits ; il fallait, d'une manière différente, conserver la mémoire du lieu. […] En découvrant les centaines d'images, des années 1930 à nos jours, conservées dans ces nombreux cartons, pochettes, classeurs, nous avons eu immédiatement le sentiment d'être tombés sur un trésor oublié. La plupart des images n'étaient pas légendées, on n'en connaissait ni les auteurs, ni les personnes représentées, mais le corpus était formidablement divers et témoignait, outre de la vie d'une institution, de tous les usages du médium : portrait d'identité, photographie d'architecture, imagerie médicale, photographie de vacances, reportage de presse, instantanés domestiques, cartes postales ou images officielles. Très vite, s'est imposée à nous l'idée que ce corpus constituait moins l'histoire en images d'une institution, emblématique de l'évolution de la psychiatrie, qu'une histoire de la photographie vue depuis l'hôpital, lieu de vie à la fois spécifique et banal – une histoire non marginale mais à la marge, une sorte d'asile des photographies. (Mathieu Pernot, Philippe Artières, avant-propos au catalogue *L'Asile des photographies*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2013, n. p.)

Le « livret » et la « brochure pédagogique » de l'exposition sont disponibles en ligne (http://www.lepointdujour.eu/fr/service_pedagogique).





Mathieu Pernot, *Le Meilleur des mondes*, 2006
Collection musée Nicéphore Nièpce, Ville de Chalon-sur-Saône

PAYSAGES ET POINTS DE VUE

*Aujourd'hui au cœur des préoccupations culturelles, politiques, sociales autant qu'artistiques, le paysage occidental a pourtant vécu un long purgatoire pendant l'époque moderne. Il a suscité un regain d'intérêt dans les années soixante, tandis qu'artistes et architectes s'affranchissaient des théories modernistes. Le paysage occidental fut d'abord un genre pictural au XV*e *siècle, à l'instar de la perspective. C'est donc la peinture de paysage qui nous a appris à voir les paysages. Comme la perspective, le paysage met le spectateur au centre et à distance de sa construction : sans regard, pas de tableau, pas de paysage. Le géographe Augustin Berque parle même d'une forme symbolique du paysage tout comme l'historien de l'art Erwin Panofsky pour la perspective, en ce sens où le paysage est le fruit d'une élaboration culturelle. C'est ainsi que la montagne n'est devenue paysage qu'au XVIII*e *siècle grâce aux écrivains et aux peintres.*
Il est donc fondamental pour l'élève de prendre conscience que tout morceau de nature vu et nommé paysage n'est pas seulement objet de nature mais aussi construction culturelle, invention. (Laurence Brosse, « Paysages fabriqués », *MAG arts*, SCÉRÉN/ CRDP, automne 2001, en ligne : http://www2.cndp.fr/magarts/paysages/edito.htm)

L'avènement du paysage suppose en effet la détermination d'un point de vue, défini tout autant comme la détermination d'un emplacement physique que comme un parti pris symbolique. (Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 71.)

Un paysage est :
1) la configuration physique générale d'une région géographique, ou
2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné, ou
3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect. La notion esthétique de paysage couvre ses trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. (Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116.)

❙ Observer et décrire un paysage.
– Délimiter visuellement une portion de paysage et en reporter les limites sur un croquis.
– Repérer les différents éléments composant le paysage : les éléments naturels et ceux façonnés par l'homme (les habitats, les éléments liés aux activités humaines…) ; les reporter sur le croquis.
– Repérer les éléments mobiles (nuages, lumière, animaux, hommes, véhicules…) ainsi que les sons, les odeurs, les goûts, les touchers, si l'observation est faite in situ, et reporter ces informations dans un tableau.
– On pourra réaliser plusieurs croquis d'un même paysage à plusieurs échelles, ou selon différents points de vue.
– Vous pouvez aussi travailler à partir d'images issues des séries *Le Meilleur des mondes* de Mathieu Pernot (voir ci-dessus et également le site Internet de l'artiste) et *The New West* de Robert Adams.

❙ Pour une analyse et une pratique du paysage, notamment en lien avec les programmes de géographie ou des sciences de la vie et de la terre, nous vous indiquons les pistes pédagogiques rassemblées dans le dossier « Ressources pédagogiques pour les classes » du concours national de photographie « Mon paysage au quotidien » (en ligne http://www.mon-paysage-au-quotidien.fr/sites/default/files/dp_college_web.pdf).

❙ En lien avec la série *Fenêtres* (voir couv. droite et p. 28) réalisée par Mathieu Pernot en 2007, étudier en histoire des arts la définition et la conception du tableau comme « fenêtre ouverte », telle qu'elle a été établie dans la peinture occidentale à partir de la Renaissance : *D'abord je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vaste que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble […].* (Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), Paris, Allia, 2007, p. 30 ; texte intégral en ligne sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h/f21.image)
Vous pouvez vous appuyer sur la séquence d'œuvres suivantes :
· Albrecht Dürer, *Autoportrait au paysage*, 1498 (Madrid, musée du Prado) ;
· Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier*, 1805 (Vienne, Belvédère) ;
· Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005 (Londres, Tate Modern) ;
· Nicéphore Niépce, *Le Point de vue d'une fenêtre du Gras*, héliographie, 1827 (Austin, université du Texas). Vous pouvez documenter cette « première photographie » avec les dossiers en ligne de la Maison Nicéphore Niépce (http://www.niepce.com) et le texte de Julien Prévieux « Points de vue manquants pour images manquées »



Robert Adams, *From the South Jetty, Clatsop County, Oregon* [Vue depuis la jetée sud, comté de Clatsop, Oregon], 1991, série *The Pacific* [Le Pacifique]

(publié dans *Les Carnets du Bal*, n° 3, 2012, p. 159-169, en ligne : http://www.previeux.net/html/textes/PointsdeVueManquants.html).

▌Réaliser une série de photographies sur le thème « Vues de ma fenêtre ».
– Déterminer un protocole de prise de vue : prendre une photographie depuis chacune des fenêtres d'une même habitation (ou de l'établissement scolaire) ou plusieurs prises de vue depuis une même fenêtre, mais à des moments différents.
– On pourra notamment développer le thème de la frontière entre espace public et espace privé, entre dedans et dehors. Utiliser les possibilités techniques de l'appareil photo (mise au point, profondeur de champ, vitesse d'obturation, flashs) pour donner à voir cette frontière : buée ou pluie sur les vitres, châssis ou poignée de la fenêtre net, extérieur flou…
– Vous pouvez également vous référer aux photographies d'André Kertész à New York, de Josef Sudek (*The Window of my Studio*, 1948), de Lucien Hervé (*PSQF – Paris sans quitter ma fenêtre,* 1947-1948) ou encore de Keiichi Tahara (*Fenêtres,* 1975-1980).

▌Autour du paysage et en lien avec le parcours croisé proposé avec le musée de l'Orangerie, étudier la représentation de l'espace et de la lumière dans les photographies de Robert Adams et les *Nymphéas* de Claude Monet.
– Distinguer les variations de points de vue et de cadrages. Analyser les effets des nuances de lumière (voir ci-dessus).
– Montrer comment les *Nymphéas* font rupture avec la tradition de la « fenêtre ouverte » et la perspective centrale. Revenir sur la notion de série.
– Quelles attitudes la mise en espace et le format de ces œuvres impliquent-ils de la part du spectateur ?

▌Rechercher, dans l'histoire de la représentation, comment le choix d'un ou de plusieurs points de vue est déterminant dans la représentation de l'espace et de la profondeur sur une surface plane.
– Représenter un paysage, selon le point de vue central de la perspective euclidienne occidentale.
– Représenter le même paysage, en associant plusieurs points de vue et en expérimentant la technique traditionnelle coréenne du *samwon* : Samwon*, qui signifie littéralement « trois perspectives » en coréen, renvoie au* kowon *(vue depuis le pied d'une montagne vers le sommet), au* simwon *(vue d'une montagne de face englobant son arrière-plan) et au* pyôngwon *(vue depuis une montagne sur le paysage qui s'étend au loin entre celle-ci et la montagne située en arrière-plan) et correspond au regard d'un artiste peignant le paysage naturel. À la différence de la perspective scientifique occidentale, la technique du* samwon*, fondement de la peinture de paysage orientale traditionnelle, confère un mouvement dynamique complexe et une beauté spatiale unique à la composition des peintures.* (Beck Jee-sook, « Andrea, dans ce monde triangulaire », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 95-97.)
– Assembler les différents points de vue de plusieurs manières : par superposition (en travaillant avec des calques), par assemblage (en découpant préalablement les différents points de vue), par succession (en travaillant sur une présentation indiquant une séquence).
– Vous pouvez lier cette séquence à l'analyse des œuvres suivantes et étudier la manière dont chacun de ces artistes a détourné les codes de la représentation classique issus de la Renaissance.
· Georges Braque, *Le Viaduc à L'Estaque*, 1908 (Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne) ;
· Stéphane Couturier, série *Melting Point,* 2000-2010 (www.stephanecouturier.fr) ;
· Natacha Nisic, *e,* 2009 (voir le dossier enseignants de l'exposition consacrée à cette artiste en 2013 sur le site du Jeu de Paume).

▌Analyser et commenter différentes représentations de paysage.
– Vous pouvez notamment étudier :
· Claude Gellée dit le Lorrain, *Paysage avec Pâris et Œunone* ou *Le Gué*, 1648 (Paris, musée du Louvre) ;
· Claude Monet, *Chemin de fer à Argenteuil*, 1873-1874 (Paris, musée d'Orsay) ;

· Robert Adams, *Burning oil sludge, north of Denver, Colorado,* 1973-1974 (voir ci-contre) ;
· Ai Weiwei, *Provisional Landscapes*, 2002-2008 (voir sur le site du Jeu de Paume le dossier enseignants de l'exposition consacrée à l'artiste en 2012).
– Analyser le point de vue adopté par l'artiste. Quel effet produit-il sur le spectateur ? Immersion, distance, contemplation, analyse, critique ?
– Étudier les choix de composition. Quelles sont les lignes dominantes (horizontales, verticales, diagonales) ? En quoi ces lignes traduisent-elles l'immobilité, le dynamisme, la densité ?
– Comment peut-on qualifier les espaces représentés (rural, urbain, suburbain) ?
– Distinguer dans chacun de ces paysages la part de la nature et de la culture (construit par l'homme, fruit de l'industrie), d'ancien et de moderne, de construit et de détruit.
– Comment peut-on définir ces oppositions (harmonie, contraste, tension…) ?
– Peut-on les relier aux contextes géographiques (Europe, États-Unis, Chine) et historiques (XVII[e] siècle, ère industrielle, postindustrielle…) de réalisation de ces œuvres ?
– Vous pouvez également construire des liens avec l'exposition « Vues. Paysages d'aujourd'hui d'après Hubert Robert », présentée au Domaine départemental de Chamarande jusqu'au 30 mars 2014 (pour plus d'informations : http://chamarande.essonne.fr/).

❙ Travailler à partir du site de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) : http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr.
– Choisir deux photographes ayant travaillé sur un même type de lieu (métropole, industrie, friche, espace périurbain…). On pourra, en lien avec le travail de Mathieu Pernot, confronter les regards de Robert Doisneau et Tom Drahos sur la banlieue parisienne ou, en lien avec Robert Adams, ceux de Holger Trulzsch et François Hers sur les forêts.
– Comparer les points de vue adoptés : choix de l'espace photographié, choix techniques (type d'appareil, format, couleur, noir et blanc…), choix plastiques (cadrage, composition, lumière…).
– Dans son livre *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain* (Paris, La Documentation française, 2013), Raphaële Bertho propose un portfolio organisé en cinq sections :
· « Le processus d'urbanisation » ;
· « Les espaces d'habitation » ;
· « Les espaces de production » ;
· « Les espaces de consommation et de loisirs » ;
· « Les espaces naturels et protégés ».
Sélectionner l'une de ces cinq thématiques et constituer un portfolio composé de cinq photographies différentes, en justifiant ces choix.



ressources pédagogiques

– Georgel, Chantal, *Le Paysage depuis le milieu du XIX[e] siècle*, SCÉRÉN / CNDP-CRDP, 2012.
– Le Gall, Yves, *Arts visuels et paysages*, SCÉRÉN / CNDP-CRDP, 2010.
– Noëlle, Marie-Laure, « La fenêtre : quelques angles d'approche » (en ligne sur le site de l'académie de Versailles : http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831).
– *L'Art du paysage, TDC*, n° 1012, SCÉRÉN / CNDP-CRDP, 2011.
– *Représentations de la ville 1945-1968*, SCÉRÉN / CNDP-CRDP, 2011.

TRANSFORMATIONS DE L'OUEST AMÉRICAIN ET QUESTIONS ENVIRONNEMENTALES

Arrivé à l'âge mûr, je suis retourné voir certains paysages marginaux mais magnifiques dont la beauté me semblait aller de soi quand j'étais enfant. En les parcourant, je me suis demandé parfois si, dans quelques années, ils auront survécu à la surpopulation, au capitalisme des entreprises et aux nouvelles technologies. Certains jours pourtant, par chance, mes questions s'évanouissaient dans le calme et la lumière des lieux. (Robert Adams, *Along Some Rivers* [En longeant quelques rivières], 2010.)

Durant les vingt-cinq années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, une série de best-sellers, surtout américains, bouleversent profondément la conscience des Occidentaux : les auteurs de ces livres dénoncent une crise environnementale mondiale et prédisent, si aucune solution n'est apportée, de grandes difficultés pour l'humanité. En 1948, au début même d'une époque marquée par un intense développement économique et par une foi profonde dans le progrès, paraissent Road to Survival *de William Vogt et* Our Plundered Planet *d'Henry Fairfield Osborn Jr. Tous les deux dénoncent les effets conjugués de l'explosion démographique et de l'épuisement des ressources naturelles. Leur succès n'est dépassé qu'en 1962 par* Silent Spring *(Printemps silencieux) de Rachel Carson, qui fait le constat alarmant de l'impact*

du D.D.T. et des autres pesticides de synthèse sur l'environnement. L'année 1968 est marquée par un nouveau best-seller, The Population Bomb *(La Bombe P) de Paul R. Ehrlich ; mais, plus que le dernier jalon d'une série, l'immense succès de cet ouvrage marque l'émergence d'une nouvelle forme de pensée des problèmes environnementaux : l'écologie politique. Mis à part le réchauffement climatique, les questions posées par ces auteurs sont les mêmes, ou presque, que celles des environnementalistes contemporains.* (Valérie Chansigaud, « Environnement. Catastrophisme environnemental », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne : http://www.universalis.fr)



Robert Adams, *Old-growth stump, Coos County, Oregon* [Vieille souche, comté de Coos, Oregon], 1999-2003, série *Turning Back* [Retour en arrière]

Page 54
Robert Adams, *Burning oil sludge, north of Denver, Colorado* [Résidus de pétrole en feu au nord de Denver, Colorado], 1973-1974, série *What We Bought* [Ce que nous avons acheté]

❙ Rechercher des images de photographes américains du XIXe siècle réalisées lors des expéditions topographiques de l'Ouest américain : Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, consultables sur Internet aux adresses : http://masters-of-photography.com/O/osullivan/osullivan.html et http://www.museumsyndicate.com/artist.php?artist=1035
Comparer les différents points de vue et cadrages de ces photographies avec celles de Robert Adams (séries *From the Missouri West* et *Along Some Rivers*). Quelle idée du territoire ouest-américain donnent-elles à voir ? Quelles évolutions peut-on observer ?

❙ Travailler autour de la série *Turning Back: A Photographic Journal of Re-exploration,* publiée par Robert Adams en 2005 et qui documente la déforestation dans le nord-ouest des États-Unis.
Pour réaliser Turning Back*, le photographe a suivi exactement la route de la mission d'exploration menée par Meriwether Lewis et William Clark en 1805. Toutefois, les œuvres de Robert Adams se distinguent par leur façon de démythifier les paysages de l'Ouest, à la fois grandioses et déjà très abîmés, dont elles soulignent malgré tout la beauté éternelle.* (Dossier de presse de l'exposition « Robert Adams, On the Edge », Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2007.)
– Situer l'expédition de Lewis et Clark de 1804 à 1806 dans son contexte historique et montrer le parcours accompli (voir le dossier proposé par le *National* Geographic, en ligne : http://www.nationalgeographic.com/lewisandclark).
– Que donnent à voir les images de Robert Adams ? Relever les différents éléments qui rendent compte des dommages et des dégradations causés par l'homme sur l'environnement.
– Faire des recherches sur les causes de la déforestation (sylviculture industrielle, défrichement, urbanisation…) dans l'Ouest américain et ses conséquences sur l'environnement : les sols, la biodiversité, le cycle de l'eau, le climat.
– Aborder la question de la déforestation en France (voir « L'homme défricheur », Office national des forêts : http://www.onf.fr/gestion_durable/sommaire/coeur_societe/usages/defricheur/@@index.html).

❙ L'exposition de Robert Adams peut être un point de départ pour sensibiliser les élèves aux questions du développement durable, qui « répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs » (G. H. Brundtland, « Notre avenir à tous », rapport de l'ONU, 1987, en ligne : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/sites/odyssee-developpement-durable/). L'éducation au développement durable, ancrée dans toutes les disciplines, tout au long de la scolarité, repose sur l'intégration, par les programmes scolaires, de thèmes et enjeux clés comme la gestion des ressources énergétiques, la préservation ou la restauration des paysages, l'aménagement de territoires durables, l'économie verte et l'industrie.
– Analyser les trois photographies d'arbres ci-dessous :
· Robert Adams, *Old-growth stump, Coos County, Oregon,* 1999-2003 (voir ci-dessus);
· Carleton E. Watkins, *Section of the Grizzly Giant, 101 feet in circumference,* 1865-1866 (New York, Metropolitan Museum of Art);
· Darius Kinsey, *Three loggers felling a fir tree, Washington,* 1906 (University of Washington Libraries).
– Situer les contextes historiques dans lesquels ces photographies ont été prises.
– Décrire les postures des personnes visibles dans les images et qui donnent l'échelle de la dimension des arbres.
– À votre avis, que cherche à mettre en avant chacun des photographes ?

❙ Autour des questions liées au nucléaire, comparer la série *Our Parents, Our Children* (1979-1983) de Robert Adams (voir p. 11) et la série *Fluffy Clouds* (2003-2006) de Jürgen Nefzger, exposée au Jeu de Paume en 2007 (http://www.juergennefzger.com/work_fluffy.html).
– Décrire les éléments naturels et ceux construits par l'homme, visibles dans les deux séries.
– Analyser les formats, les points de vue, les cadrages, les lumières.
– Étudier les personnes représentées et leurs attitudes.

– Qu'apportent les titres à la compréhension des images ?
– Vous pouvez vous référer aux ressources en ligne suivantes :
· « Comment cartographier le risque nucléaire en France », étude proposée par Jackie Pouzin pour les classes de seconde, en géographie : http://www.pedagogie.acnantes.fr/1301932095719/0/fiche___ressourcepedagogique/
· « L'énergie nucléaire, de la recherche fondamentale à la société », dossier issu de la collection « Sagascience » du CNRS : http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosnucleaire/index.htm



❙ *Choisir un lieu à proximité des élèves, sur lequel il y a un enjeu d'aménagement (manque d'espace vert, construction d'une autoroute, d'une ferme d'éolienne, une industrie, une technopole…) et faire prendre ce lieu en photographie par les élèves.*
Préparation d'un dossier « étude de cas » : Expliquer l'enjeu à partir de la photo et faire accompagner le devoir d'un croquis du paysage et d'une carte. Rechercher : qui sont les acteurs de l'aménagement de ce lieu, quels sont les conflits d'usage, y a-t-il consultation des citoyens ? (réunions publiques…). À votre avis quelle serait la décision à prendre au regard des principes de développement durable ?
(Ressources pédagogiques pour les classes de primaire, collège et lycée du concours national de photographie « Mon paysage au quotidien », en ligne : http://www.mon-paysage-au-quotidien.fr/sites/default/files/dp_lycée_web.pdf)

❙ Travailler sur la standardisation de l'habitat et les modes de vie aux États-Unis (voir page ci-contre) à partir de la chanson contestataire *Little Boxes*, composée par Malvina Reynolds en 1962 (Vous pouvez écouter la chanson sur Internet : http://www.youtube.com/watch?v=2_2lGkEU4Xs). Voici un extrait des paroles de la chanson avec sa traduction en français :

Little boxes on the hillside,
Petites boîtes sur le coteau
Little boxes made of ticky-tacky,
Petites boîtes faites de bric et de broc
Little boxes, little boxes,
Petites boîtes, petites boîtes
Little boxes, all the same.
Petites boîtes, toutes pareilles.
There's a green one and a pink one
Il y en a une verte et une rose
And a blue one and a yellow one
Et une bleue et une jaune
And they're all made out of ticky-tacky
Et on les distingue toutes de bric et de broc
And they all look just the same.
Et elles ont toutes l'air exactement pareilles.
[…]
And the people in the houses
Et les gens dans les maisons
All go to the university,
Vont tous à l'université,
And they all get put in boxes,
Et ils sont tous mis dans des boîtes,
Little boxes, all the same.
Petites boîtes, toutes pareilles.
And there's doctors and there's lawyers
Et il y a des médecins et il y a des avocats
And business executives,
Et des cadres commerciaux,
And they're all made out of ticky-tacky
Et on les distingue tous de bric et de broc
And they all look just the same.
Et ils ont tous l'air exactement pareils.

❙ Étudier l'influence des modes de constructions américains en France, en mettant en parallèle les photographies présentées dans l'exposition « Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction dans le nord-est parisien [1945-1958] » aux Archives départementales de Seine-Saint-Denis à Bobigny (10 février 2013-23 mai 2014), notamment celles de la Cité expérimentale de Noisy-le-Sec (voir ci-dessus), et les images de la série *The New West* (1968-1971) de Robert Adams (voir couv. gauche, p. 12, 32 et ci-contre).
– La Cité expérimentale de Noisy-le-Sec, construite à partir de 1945 par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, était constituée de cinquante-six maisons venues de plusieurs pays, dont les États-Unis.
– Observer, décrire et comparer les photographies : Quelle est la forme des maisons ? Comment sont-elles disposées dans l'espace ? Comment sont organisés les espaces verts ? Que permet cette organisation de l'espace ?

AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE EN FRANCE ET « GRANDS ENSEMBLES »

Tandis que s'éloignaient peu à peu les pénuries engendrées par la guerre et que les habitants commençaient à ressentir les effets du plein emploi et de la croissance, de « grands ensembles », tels qu'ils furent vite appelés, sortaient de terre à l'orée des villes. Ils permettaient d'accueillir des populations qui découvraient un confort hors de leur portée jusque-là, avec des surfaces agrandies,



Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado*, 1969, série *The New West* [Le Nouvel Ouest]

Page 56
Fonds MRU, *Cité expérimentale de Noisy-le-Sec*, 1951

des salles d'eau, des toilettes intérieures, le chauffage et des ouvertures qui leur donnaient accès à l'air, au soleil et à la lumière selon le vœu des urbanistes et des architectes modernes. La cadence rapide de leur édification transforma radicalement les paysages des périphéries urbaines, au point que ces grands ensembles suscitèrent nombre de questionnements. Rompant avec un développement urbain multiséculaire, ils faisaient surgir de toutes pièces des quartiers à l'organisation nouvelle. Des îlots traditionnels, bordés de rues délimitant les parcelles, disparurent au profit de tours et de barres plantées au milieu de larges espaces verts. Les commerces, les boutiques, les échoppes d'artisans et les cafés, tous ces lieux de sociabilité où s'était lentement forgée une culture urbaine populaire, étaient désormais séparés des logements. Dans ces nouveaux quartiers, c'était toute une réappropriation de l'espace de la ville sous un mode différent qu'il fallait désormais réinventer. (Danièle Voldman, « Le MRU, un jeune ministère à l'œuvre », in *Photographies à l'œuvre. Enquête et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point de Jour, 2011, p. 15.)

Le Grand Ensemble *met en œuvre plusieurs usages et plusieurs fonctions du médium photographique. Ainsi,* Implosions *pourrait relever d'un style documentaire (par le rapport frontal à l'objet photographié). La photographie enregistre la destruction en gardant la trace d'un événement particulièrement furtif. Ailleurs (avec les cartes postales et* Les Témoins*), il s'agit d'une démarche plus analytique et l'on peut évoquer – à la suite de Michel Poivert – une véritable « archéologie visuelle » qui remonte de la destruction d'une forme à sa création et fouille l'image pour y faire ressurgir les existences qui se découpent, figées, sur le fond de ces architectures urbaines.* (« *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot », fiche-ressource de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (en ligne : http://www.histoire-immigration.fr/education-et-recherche/la-pedagogie/des-ressources-pour-enseigner/histoire-des-arts)

❙ Observer l'image p. 52, bas, et lire le texte suivant qui se trouve au dos d'une des cartes postales, datant des années 1960 et issue de la collection de Mathieu Pernot pour *Le Meilleur des mondes* :
Voici notre cité avec 1 des tours où nous habitons au 7ᵉ. La résidence est une belle réalisation, les appartements sont confortables et très peu bruyants, des grands placards, chauffage par les sols, donc pas de place prise par les radiateurs. 3 grandes chambres, nous avons tout casé notre matériel (bien comme il faut). La pièce devant avec la petite loggia ce sont les cuisines, les stores jaunes les salles à côté le salon. À bientôt donc pour visiter notre nouvelle installation. Goussainville (95. Val-d'Oise). Les « Grandes Bornes ». (Mathieu Pernot, *Le Grand Ensemble*, Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2007, p. 118.)

– Décrire les caractéristiques architecturales et urbanistiques des constructions et les spécificités du fonctionnement de ce que l'on appelle les « grands ensembles ».
– En quoi ces nouvelles habitations pouvaient constituer une amélioration de la qualité de vie pour les habitants dans le contexte de l'après-guerre en France ? Quels pouvaient en être les désavantages ?

❙ Lire les deux textes suivants et analyser les divergences des points de vue exprimés sur l'urbanisme et l'architecture des grands ensembles :
1. *On arrive à Sarcelles par un pont, et tout à coup, un peu d'en haut, on voit tout. Oh là là ! Et je croyais que j'habitais dans des blocs ! Ça oui, c'était des blocs, ça c'était de la Cité, de la vraie Cité de l'avenir ! Sur des kilomètres et des kilomètres, des maisons, des maisons, des maisons. Pareilles, alignées, blanches. Encore des maisons… Et du ciel ; une immensité. Du soleil, du soleil plein les maisons, passant à travers, ressortant de l'autre côté. Des espaces verts énormes, propres, superbes, des tapis, avec sur chacun l'écriteau : « Respectez et faites respecter les pelouses et les arbres. » […]*
Ici, on ne pouvait pas faire le mal, un gosse qui aurait fait l'école buissonnière, on l'aurait repéré immédiatement, seul dehors de cet âge à la mauvaise heure… ça c'est de l'architecture. Et que c'était beau ! C'était beau. Vert, blanc. Ordonné. On sentait l'organisation. Ils avaient tout fait pour qu'on soit bien, ils s'étaient demandé : qu'est ce qu'il faut mettre pour qu'ils soient bien ? Et ils l'avaient mis. Ils avaient même mis de la diversité : quatre grandes tours, pour varier le paysage, ils avaient fait des petites collines, des accidents de terrain, pour que ce ne soit pas trop monotone ; il n'y avait pas deux chalets pareils ; ils avaient pensé à tout, pour ainsi dire on voyait leurs pensées, là, posées, avec la bonne volonté, le désir de bien faire, les efforts, le soin, l'application, l'intelligence jusque dans les plus petits détails. Ils devaient être rudement fiers ceux qui avaient fait ça. » (Christiane Rochefort, *Les Petits Enfants du siècle*, Paris, Grasset, 2004, p. 278.)

2. *Ce qui manque, ce ne sont ni les bancs, ni les arbres, ni les pelouses, même si on arrivait à les préserver et à les entretenir. Ce qui manque est autrement plus grave : dès le départ, ceux qui ont dessiné ça ont oublié, ont supprimé carrément une dimension. Plans verticaux : les barres. Plans horizontaux : le sol. Mais où est la troisième dimension ? A-t-on vraiment pensé qu'elle allait naître, comme ça, à l'intersection de deux surfaces planes ? Trop chère, la troisième dimension. On marche le long de hautes murailles : une porte, des fenêtres, une porte, pas de fenêtres. Quelquefois, un magasin : une vitrine plate. Qu'est-ce qu'il y a derrière tout cela ? Jamais de profondeur. Où sont les cours, les recoins, la boutique dans son renfoncement ombragé, la lucarne de ciel où l'on voit passer les nuages et la queue du chat de la concierge, la terrasse paresseuse du café et son store qui nimbe les consommateurs de lumière orangée ? Cités aveugles.* (François Maspero, *Les Passagers du Roissy-express*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 59.)

– Vous pouvez visionner les deux reportages suivants sur le grand ensemble de Sarcelles, réalisés à quinze ans d'intervalle, et confronter les témoignages : *Quarante mille voisins* de Jacques Krier en 1960, avec des commentaires de Pierre Tchernia (consultable en ligne : http://www.ina.fr/video/CAF89007746) et *Le Grand Ensemble de Sarcelles* de Nathalie Dollé en 1995 (http://www.ina.fr/video/I07206225), qui revient sur sa construction et sa destruction. *Les Grands Ensembles*, film d'animation réalisé par Egocentric, réinterprète graphiquement le reportage *Quarante mille voisins* en conservant la voix originale de Pierre Tchernia (http://www.dailymotion.com/video/x8ozzw_les-grands-ensembles_creation).



Fonds MRU, Cité des Courtillières, Bobigny, septembre 1959

Page 59
Mathieu Pernot, *Mantes-la-Jolie, 1er juillet 2001*, série *Implosions*
Collection Philippe Gazeau

❙ Travailler autour de la photographie ci-dessus, issue du fonds du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme et présentée dans l'exposition « Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction dans le nord-est parisien [1945-1958] » aux Archives départementales de Seine-Saint-Denis à Bobigny (http://archives.seine-saint-denis.fr), et une image de la série *Implosions* (voir p. 27 et ci-contre) de Mathieu Pernot, exposée au Jeu de Paume.

– Quels ont été le contexte et les enjeux de la construction des grands ensembles ? Vous pouvez vous référer à l'article de Raphaële Bertho, « Les grands ensembles, une affaire d'État » (en ligne : http://culturevisuelle.org/territoire/556), ainsi qu'au dossier enseignants de l'exposition « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », présentée par le Jeu de Paume hors les murs au Château de Tours (26 novembre 2011-20 mai 2012).

– À quel moment et pourquoi ces constructions ont-elles été remises en cause ?

– Identifier les acteurs de la construction, de la destruction ou de la rénovation.

– Mettre en lien l'analyse de ces images et l'ouvrage de François Maspero, *Les Passagers du Roissy-express*, publié en 1990 (vous pouvez donner à lire l'extrait p. 43 du présent dossier).

– Travailler sur le quartier des Courtillières à Pantin (Seine-Saint-Denis) en s'appuyant sur le dossier enseignants de la galerie Anatome et ses propositions d'atelier autour du « Serpentin de Pantin » (« Pierre di Sciullo. En esthète de gondole », en ligne : http://espe.u-pec.fr/vie-culturelle/centre-d-arts-et-galeries/galerie-anatome/pierre-di-sciullo-en-esthete-de-gondole-508521.kjsp).

ressources en ligne

– Dossier enseignants de l'exposition « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », sur le site du Jeu de Paume.

– Site du Conseil de l'architecture d'urbanisme et de l'environnement de Paris : http://caue75.archi.fr

– Site de la Cité de l'architecture et du patrimoine : http://www.citechaillot.fr ainsi que son site dédié aux enfants : http://www.archikid.fr

– Exposition virtuelle « Les logements sociaux en France », Cité de l'architecture et du patrimoine : http://www.citechaillot.fr/fr/expositions/expositions_virtuelles/24134-7_les_logements_sociaux_en_france.html

RÉCITS ET TÉMOIGNAGES

L'idée a été de faire un travail de mémoire, parce qu'il y a une mémoire sédentaire, d'archive, et donc ici une mémoire orale, nomade, vivante, de ces gens qui racontent. Cela m'a mené à la question de l'enfermement et à celle des dispositifs, de l'architecture, à la question de savoir aujourd'hui comment aborder cet ensemble de concepts. (Miriam Perier, Mathieu Pernot, « Les enfermés hors-champ. Entretien », *Cultures & Conflits*, n° 70, 2008, p. 179-187 (en ligne : http://conflits.revues.org/12913?lang=en)

Je m'appelle Marie-Louise Duvil et je me trouvais à Saint-Benoît-du-Sault dans l'Indre lorsque j'ai été arrêtée avec toute ma famille



par les gendarmes de la commune. On a pris le train de Châteauroux jusqu'à Rivesaltes et puis on a été au camp de Saliers. Nous étions dans la cabane n° 7 avec mon père, ma mère et mes frères et sœurs. On a assez souffert comme ça, vous savez. On n'était pas bien vus. On était battus, on était malheureux et on ne mangeait pas notre pain. Et puis je vais vous dire, mon papa est mort dans le camp de Saliers à cause de la faim. Mon frère Émile Duvil, qui s'est échappé du camp de Saliers, a également disparu. Peut-être que ce sont les Allemands qui l'ont tué en route. On n'a jamais su. C'est une drôle d'histoire, vous savez, et il faut l'avoir vécue pour la comprendre. Alors, je ne sais pas très bien à quoi ça sert de raconter. (Témoignage de Marie-Louise Duvil, in *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 96.)

❙ Étudier les photographies de Roger Demetrio (voir p. 37 et 38) et son témoignage ci-dessous, recueilli par Mathieu Pernot et publié dans son ouvrage *Un camp pour les bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers* (Arles, Actes Sud, 2001) :

Nous étions à Moulins dans l'Allier lorsque nous avons été arrêtés la première fois. Ils nous ont alors assignés à résidence en Corrèze. A l'époque, nous avions des roulottes avec des chevaux. Et puis un jour, ils sont venus nous chercher et nous ont mis dans les camps de concentration. On a dû laisser nos roulottes et nos chevaux là-bas et on ne les a jamais récupérés. Ils nous ont pas expliqué pourquoi on allait dans ces camps. Ils nous ont d'abord emmenés à Rivesaltes. Il y avait toute ma famille – les Schaenotz et les Demetrio – qui était dans ce camp. Nous sommes restés quelques mois et puis, avec quelques-uns, nous nous sommes échappés. Nous sommes partis à Valence dans l'Ardèche. Seule ma grand-mère est restée à Rivesaltes. Elle y décédera peu de temps après. Au bout de trois ou quatre mois, la gendarmerie nous a retrouvés et nous a emmenés au camp de Gurs. Nous sommes restés presque un an dans ce camp. Il y avait beaucoup de Juifs. C'était un camp qui était très dur. Après nous avons été au camp de Noé pendant un mois et nous avons été conduits au camp de Saliers. C'était un camp pour les nomades. Nous étions une quinzaine dans la même maison. Nous dormions les uns sur les autres. Il n'y avait rien à manger. Heureusement que j'avais un oncle – Yoshka Gorgan – qui habitait Maurs dans le Cantal et qui nous envoyait des colis de temps en temps. Beaucoup de gens étaient malades. Il y avait plein de moustiques dans ce camp. C'était insupportable. Alors, pour faire partir les moustiques, on faisait des feux dans les cabanes. Mais à cause de ces feux, on prenait des maladies de peau. Mon père allait travailler dans une ferme à l'extérieur du camp, mais normalement on n'avait pas le droit de sortir. Le camp n'était pas très bien gardé et ce n'était pas très difficile de pouvoir s'en échapper. Seulement, même si on partait, on était repris à quelques kilomètres. J'ai deux frères qui ont quand même réussi à s'enfuir. Ils sont alors partis dans le Cantal retrouver mon oncle. Mais là-bas les Allemands sont venus pour faire une rafle. Mes deux frères ont été déportés en Allemagne. Seul Pierre est revenu vivant. Nous, on est restés au camp de Saliers jusqu'à la fin, quand celui-ci a été bombardé. Nous sommes rentrés à Maurs à pied. Le retour a duré plus d'un mois. On a vu beaucoup de morts sur la route. C'est quand on est arrivés à Maurs qu'on a appris qu'une partie de la famille avait été déportée en Allemagne. On a revu mon frère longtemps après. (Témoignage de Roger Demetrio, in *Mathieu Pernot. Un camp pour les bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 90.)

– En relation avec le programme d'histoire des niveaux de troisième et de première, travailler sur le contexte de la Seconde Guerre mondiale comme guerre d'anéantissement, ainsi que sur le génocide perpétré à l'encontre de la population juive et tsigane en Europe.
– Étudier les modalités de la mise en œuvre de la politique nazie : les camps d'internement, la déportation, les camps d'extermination.
– Revenir sur les traces matérielles de ce passé (carnets anthropométriques, documents historiques sur le camp de Saliers, témoignages écrits) et interroger la mémoire de ces événements.
– Distinguer les portraits réalisés par Mathieu Pernot et les photographies d'identité de ces mêmes personnes.

❙ Travailler sur le passé d'un lieu : une rue, un quartier, des lieux ayant une forte charge symbolique suite à des événements historiques, à partir de documents d'archives, de témoignages…
– Que reste-t-il des événements qui s'y sont passés, des personnes qui y ont vécues, des activités qui s'y pratiquaient ?
– Repérer les traces qui témoignent de ce passé (plaques commémoratives, monuments, mais également marques, graffitis…).



❙ *Recueillez la description orale du témoin d'un événement du passé (guerre, grève, résistance, exil, exode…) ou d'un événement contemporain marquant. Tentez de restituer, par le dessin le plus scrupuleux, lieux et circonstances d'un épisode précis (planche, schémas, vignettes), en fonction de ses indications. Intégrez la dimension subjective de son témoignage. Rectifiez à l'aide du témoin, confrontez à des documents visuels de l'époque.* (« Témoin », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 272.)

❙ En lien avec les « carnets anthropométriques » de la série *Un camp pour les bohémiens* (1998-2006), la photographie *Cabine de Photomaton* (1995) et les images de la série *Photomaton* (1995-1997) de Mathieu Pernot, travailler sur les photographies d'identité, leurs spécificités, leurs fonctions et leurs détournements possibles.
– Faire des recherches sur Alphonse Bertillon, la « photographie anthropométrique » et ses usages.
– Étudier l'apparition et l'évolution des machines de photographies automatiques et en libre-service (« Photomaton »). Quels sont les particularités du Photomaton (prises de vue, installations, contraintes…)
– Prolonger cette séance en cherchant des artistes qui ont eu recours au Photomaton, qui ont utilisé ou détourné les codes de la photographie d'identité (les surréalistes, Thomas Ruff, Philippe Bazin…).

ressources en ligne
– « Bertillon, bertillonnage et polices d'identification » : http://criminocorpus.revues.org/341
– « La photographie judiciaire », animation proposée par le musée français de la Photographie à Bièvres : http://expositions.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ_REGARDEUR_C
– Dossier pédagogique de l'exposition « Derrière le rideau. L'Esthétique Photomaton », musée de l'Elysée, Lausanne, 2012 (en ligne sur le site de l'institution.)
– « Du Photomaton à l'art », interview de Clément Chéroux, co-commissaire de l'exposition : http://www.artnet.fr/magazine/portraits/DEVAUX/clement-cheroux-exposition-derriere-le-rideau%E2%80%93l-esthetique-Photomaton-musee-de-l-elysee-lausanne-video-2012-04.asp

❙ À partir du témoignage ci-dessous de Jawad (traduit du farsi, avril 2012), issu de l'ouvrage *Les Migrants* de Mathieu Pernot et en lien avec les photographies de cette série (voir p. 48 et ci-dessus), travailler sur le contexte actuel et les conditions des migrations :
Je m'appelle Jawad, je suis afghan et j'ai 26 ans. Je suis né en 1986 dans un quartier populaire de Kaboul. En 1989, mon père, Moudjahidin, subit des menaces du gouvernement afghan et nous devons quitter Kaboul pour l'Iran. Je ne peux aller à l'école, mes parents n'ont pas de carte de séjour. Ils utilisent alors les papiers d'identité d'une autre personne pour me permettre d'être scolarisé dans des cours du soir avec des gens plus âgés. Grâce à cela, je sais lire et écrire.
[…]
Après avoir vécu dix-sept ans dans ce pays, je suis arrêté par la police qui me renvoie en Afghanistan. Je prends alors la décision de partir en Europe. En compagnie d'autres afghans, nous demandons à un passeur de nous permettre de rejoindre la Turquie. Après nous avoir fait traverser la frontière iranienne, le passeur nous récupère en voiture dans la ville de Van. Avec d'autres passagers pakistanais nous voyageons comme des moutons dans un véhicule où pendant vingt-quatre heures nous ne pouvons ni boire ni manger. Nous arrivons totalement épuisés à Istanbul où nous restons trois jours. Le passeur nous emmène à Ezmir en bus et nous laisse dans une maison. Un soir, il nous entraîne dans une forêt que nous traversons pendant trois heures pour finalement arriver au bord de la mer en pleine nuit. Il nous laisse sur le rivage et part seul dans un bateau à moteur. Nous y restons la nuit.
[…]
Lorsque nous nous approchons des côtes grecques, nous voyons le soleil se lever sur la mer. Je pense alors que nous quittons l'obscurité et le malheur pour aller vers la lumière et un monde meilleur. Mais peu de temps après la police grecque nous repère et se dirige vers nous. Le conducteur de notre bateau décide de crever notre embarcation pneumatique pour que nous soyons en situation de naufragés et que les Grecs ne puissent pas nous ramener en Turquie. Nous sautons à l'eau et nageons jusqu'à la côte. Sur le bateau il y a une femme enceinte qui ne sait pas nager et qui reste accrochée à l'épave du bateau pneumatique en attendant que la police vienne la chercher. Lorsque nous arrivons sur le rivage nous grimpons en espérant trouver une ville. Au sommet nous découvrons un chemin qui nous mène à Samos. De là, nous espérons rejoindre Athènes mais malheureusement la police nous arrête et nous conduit dans un camp



Mathieu Pernot, *Les Cahiers afghans*, 2012
Musée de l'Histoire de l'Immigration, Palais de la Porte dorée

Page 60
Mathieu Pernot, *Sans titre*, 2009, série *Les Migrants*
Collection de l'artiste

de réfugiés semblable à une prison. Dans ce camp, je rencontre un Afghan qui me propose d'aller avec lui en Norvège car il se dit que c'est un pays accueillant pour les gens dans notre situation. Pour y arriver, il nous faut traverser la Macédoine, la Serbie, la Hongrie, l'Autriche, l'Allemagne, le Danemark et la Suède. Je passe la Macédoine et arrive en Serbie. Dans ce pays, la police nous arrête avec mes amis dans la ville de Nis. Nous sommes convoqués chez un juge qui nous demande de payer soixante-dix euros chacun et nous condamne à passer dix jours en prison. En arrivant dans le centre de détention, on nous demande de nous déshabiller devant tout le monde et de subir une fouille au corps, ce qui est très difficile à supporter pour moi. Je reste dix jours en prison parmi des assassins et des trafiquants de drogue. Nous sommes comptés trois fois dans la journée. Ces dix jours furent aussi longs que cent ans pour moi.
[…] Le lendemain, nous retournons à la gare et, grâce à Dieu, nous réussissons à prendre le train jusqu'à Paris. Dans cette ville, nous demandons l'asile et dormons dehors sur des cartons. Notre situation est très mauvaise. Des fois je regrette de ne pas être un chien car en Europe la situation des chiens est meilleure que celle des étrangers comme nous. (« Le voyage », témoignage de Jawad, in Mathieu Pernot, *Les Migrants*, Gimgamp, GwinZegal, 2012, n. p.)
– Tracer sur une carte le trajet de Jawad, réfugié afghan. Indiquer les différents états ou frontières traversés.
– Lier le récit de Jawad au genre traditionnel de l'épopée.
– Réaliser un exposé sur la question des migrations internationales à partir de ce texte. Les élèves pourront privilégier une problématique particulière (les causes des migrations, les politiques des états d'accueil), en cherchant des articles ou des images dans la presse nationale.
– Que donnent à voir les images réalisées par Mathieu Pernot ?
– Vous pouvez rapprocher ces images de l'œuvre *Citizen* (1996) de Jeff Wall (en ligne : http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/01/ariella-azoulay-«%C2%A0un-etat-d'urgence-civile%C2%A0»/) et interroger la place des personnes représentées dans l'espace public.

ressources en ligne

– « Des hommes dans la mondialisation : les migrants », proposition de parcours annuel pour le programme de première bac pro : http://ens-prof.ac-dijon.fr/Pedadispl_lh/histoire_geo/spip.php?article521
– « La mondialisation : les flux migratoires en vidéo », vidéos réalisées par Frédéric Lernoud pour l'émission « Le Dessous des cartes » d'Arte : http://lewebpedagogique.com/grunen/la-mondialisation-les-flux-migratoires-en-video/
– Site de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, notamment dans son espace « Éducation et recherche », la rubrique « Ressources pédagogiques en ligne », qui propose des bibliographies et activités pédagogiques, ainsi que dans l'espace « Histoire de l'immigration », la rubrique « Histoire singulières », qui offre une série de portraits multimédia à lire, à écouter et à regarder : http://www.histoire-immigration.fr/
– Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project* (2008) : http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/the-mapping-journey-project)
– Dossiers enseignants des expositions « Adrian Paci. Vies en Transit » et « Esther Shalez-Gerz : Ton image me regarde !? », sur le site du Jeu de Paume.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Paysages, territoires et environnements

- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 2010.
- Aubin-Lam, Caroline, « Le territoire dans l'art des années 1960 », mémoire de maîtrise sous la dir. de Dominique Baqué, université Paris-8, 1999 (en ligne : http://territoiresinoccupes.free.fr).
- Bailly, Jean-Christophe, *La Phrase urbaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- Berque, Augustin, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 2005.
- Bonn, Sally, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 (en ligne : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).
- Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- Chevrier, Jean-François, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, Photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.
- Chevrier, Jean-François, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- Chevrier, Jean-François, « Intimité territoriale et espace public », actes de séminaire, Paris, Jeu de Paume, 2013-2014 (en ligne sur le magazine du Jeu de Paume).
- Costa, Fabienne, Méaux, Danièle, *Paysages en devenir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2012.
- Davis, Mike, Monk, Daniel B., *Paradis infernaux, les villes hallucinées du néo-capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- Foster-Rice, Greg, Rohrbach, John, *Reframing New Topographics*, Chicago, Columbia College Chicago Press, 2010.
- Küster, Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, Strasbourg, Circé, 2013.
- Lugon, Olivier, « L'esthétique du document. 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in Gunthert, André, Poivert, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Lugon, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (2e éd.).
- Mofokeng, Santu, « Le paysage de Santu », in *Chasseur d'ombres : Santu Mofokeng, trente ans d'essais photographiques*, Munich, Prestel / Paris, Jeu de Paume, 2011.
- Ollier, Christine, *Paysage cosa mentale. Le Renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- Rougé, Lionel, Gay, Christophe, Landriève, Sylvie, Lefranc-Morin, Anaïs, Nicolas, Claire (dir.), *Réhabiliter le périurbain, comment vivre et bouger durablement dans ces territoires ?*, Paris, Loco / Forum Vies Mobiles, 2013.
- Shama, Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Tiberghien, Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
- Wall, Jeff, « Sur la fabrication des paysages » (1996), in *Essais et entretiens, 1884-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- *Fenêtres de la Renaissance à nos jours. Dürer, Monet, Magritte…*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage / Skira, 2013.
- *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, *Document* 3, 2005.
- *New Topographics*, Tucson, Center for Creative Photography, University of Arizona / Rochester, George Eastman House, International Museum of Photography and Film / Göttingen, Steidl, 2009.
- *Périurbains, territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux dits, 2013.
- *Transition, paysages d'une société*, Arles, Les Rencontres internationales de la photographie / Johannesbourg, Market Photo Workshop / Paris, Xavier Barral, 2013.
- *Projets de paysage*, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace (en ligne : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/accueil).

Explorations et représentations de l'Ouest américain

- Boyer, Charles-Arthur, « Bernard Plossu, la photographie comme échappée », in *Plossu/So Long, vivre l'Ouest américain – 1970/1985*, Sotteville-lès-Rouen, FRAC Haute-Normandie / Crisnée, Yellow Now, 2007.
- Brunet, François, Griffith, Bronwyn, *Visions de l'Ouest : photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*, Giverny, Terra Foundation for American Art / Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.
- Brunet, François, « Les Photographies de l'exploration américaine (1860-1880) et leurs usages, d'Amérique en Europe », résumés du symposium de l'université Paris-7, 29 septembre 2007 (en ligne : http://www.cineclubdecaen.com/peinture/expositions/photographiesdelexplorationamericaine.htm)
- Brunet, François, « La photographie du territoire américain au XIXe siècle », *Les Cahiers de la photographie*, n° 14, 1984.
- Claval, Paul, *La Conquête de l'espace américain du Mayflower au Disneyworld*, Paris, Flammarion, 1989.
- Dryansky, Larisa, « Le musée George-Eastman. Une autre histoire de la photographie américaine ? », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/1082).
- Kelsey, Robin, « Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan », *Études photographique* n° 14, janvier 2004 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/374).
- Kempf, Jean, « L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures », in *Les Mythes de l'Ouest américain, visions et révisions* », Paris, Westways 1, RAMONA / université Paris-10,1993, p. 29 (en ligne : http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/38/22/44/HTML/).
- Kerouac, Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 2008.
- Portes, Jacques, *Les États-Unis de l'Indépendance à la Première Guerre mondiale*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1991.
- Jacquin, Philippe, Royot, Daniel, *Go West ! Une histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2004.

Aménagements et représentations du territoire en France

- Bertho, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
- Bertho, Raphaële, « Les grands ensembles, une affaire d'État », in *Territoire des images* (en ligne : http://culturevisuelle.org/territoire/556).
- Bertho, Raphaële, « L'injonction paysagère », novembre 2011 (en ligne : http://culturevisuelle.org/territoire/211#identifier_8_211).

- Nefzger, Jürgen, séminaire « Poétique de l'habiter », Créteil, IUFM de Créteil / Pontault-Combault, Centre photographique d'Île-de-France, 2007.
- Nefzger, Jürgen, *Hexagone, le paysage fabriqué*, Cunlhat, Fûdo éditions, 2006.
- Nefzger, Jürgen, *Hexagone, le paysage consommé,* Cunlhat, Fûdo éditions, 2006.
- Maspero, François, *Les Passagers du Roissy-express*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- *Les Grands Ensembles. Une architecture du XX*e *siècle*, Paris, Carré, 2011.
- *Photographies à l'œuvre, enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour éditeur, 2011.
- Site de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) : http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr
- Site de l'Observatoire photographique du paysage : http://www.develop pement-durable.gouv.fr/Observatoire-Photographique-du.html
- Site de l'OPPP (« Observatoire photographique populaire du paysage »), projet initié par l'artiste Alain Bublex et coordonné par le Centre de création contemporaine de Tours : www.observatoirephotographique.fr/observatoire/presentation/

Images et conceptions de l'histoire

- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » (1942), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431-433.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Remontage du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- Gisinger, Arno, *Topoï*, Paris, Trans Photographic Press / Hohemens, Bucher Verlag, 2013.
- Kracauer, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses* (1969), Paris, Stock, 2006.
- Nesbit, Molly, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, Larousse, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, 1990.
- Said, Edward W., *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.

Espaces et cadres disciplinaires

- Artières, Philippe, *La Police de l'écriture. L'Invention de la délinquance graphique (1852-1945)*, Paris, La Découverte, 2013.
- Artières, Philippe (dir.), *Michel Foucault, la littérature et les arts*, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy, Paris, Kimé, 2004.
- Castro, Teresa, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus, revue hypermédia*, mai 2011 (en ligne : http://criminocorpus.revues.org/354).
- Crary, Jonathan, *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIX*e *siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Deleuze, Gilles, « Contrôle et devenir », *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, *La Société punitive, cours au Collège de France 1972-1973*, Paris, EHESS, Gallimard, Éditions du Seuil, 2013.
- Foucault, Michel, « L'œil du pouvoir », entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot, in Bentham, Jeremy, *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977.
- Frizot, Michel, « Corps et délits, une ethnographie des différences », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, Larousse, 2001.
- Pellicer, Raynal, *Photomaton*, Paris, La Martinière, 2011.
- Piazza, Pierre (dir.), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011.
- Sekula, Allan, « Le corps et l'archive », in *Écrits sur la photographie, 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013.
- *Derrière le rideau. L'Esthétique Photomaton,* Lausanne, musée de l'Élysée / Arles, Photosynthèses, 2012.
- *Identités, de Disdéri au Photomaton*, Paris, CNP, Éditions du Chêne, 1985.
- *Fichés, photographie et identification, 1850-1960*, Paris, Archives nationales, Perrin, 2011.

Histoire et mémoires nomades

- Asséo, Henriette, *Les Tsiganes, une destinée européenne,* Paris, Gallimard, 1995.
- Asséo, Henriette, « Les Tsiganes européens, entre mythologie et histoire », enregistrement de conférence, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, 6 février 2011 (en ligne : http://www.histoire-immigration.fr/2011/8/les-tsiganes-europeens-entre-mythologie-et-histoire).
- Delclitte, Christophe, « La catégorie juridique nomade dans la loi de 1912 », *Hommes et Migrations*, n° 11, 1995.
- Filhol, Emmanuel, *La Mémoire et l'Oubli. L'Internement des Tsiganes en France, 1940-1946*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Filhol, Emmanuel, Hubert, Marie-Christine, *Les Tsiganes en France, un sort à part, 1939-1946,* Paris, Perrin, 2009.
- Fings, Karola, Heuss, Herbert, Sparing, Franck, *De la « science raciale » aux camps : les Tsiganes dans la Seconde Guerre mondiale*, Toulouse, Centre de recherches tsiganes / CRDP Midi-Pyrénées, 1997.
- Kenrick, Donald, Puxon, Grattan, *Destins gitans, des origines à la « solution finale »* (1972), Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- Liégeois, Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009.
- Peschanski, Denis, *Les Tsiganes en France*, 1939-1946, Paris, CNRS Éditions, 2010 (2e éd.).
- Peschanski, Denis, *La France des camps. L'Internement, 1938-1946*, Paris, Gallimard, 2002.
- Williams, Patrick, *Nous, on n'en parle pas. Les Vivants et les Morts chez les Manouches*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993.
- *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais / Madrid, Fundación Mapfre, 2012-2013 (visite de l'exposition en ligne : http://www.grandpalais.fr/bohemes360/bohemes_360_web/tour.html)
- Site de la revue *Études tsiganes* : http://www.etudestsiganes.asso.fr/
- Site consacré aux Tsiganes pendant la Seconde Guerre mondiale : http://www.memoires-tsiganes1939-1946.fr/
- Site du Conseil de l'Europe : http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoculture_FR.asp

RENDEZ-VOUS

❙ mercredi et samedi, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions
❙ samedi, 15 h 30 (sauf dernier du mois) les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les enfants et leurs parents
– 8 mars : visite de l'exposition de Mathieu Pernot avec l'artiste
– 5 avril et 17 mai : parcours spécial autour du paysage, du Jeu de Paume au musée de l'Orangerie
❙ mardi 11 février, 18 h
visite commentée de l'exposition « Robert Adams » par Joshua Chuang
❙ samedi 22 février, 29 mars et 26 avril, 15 h 30
les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans, sur le thème « Points de vue et paysages », avec création d'un portfolio
❙ mardi 25 février, 18 h
les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée des expositions
❙ jeudi 13 mars, 19 h, dans l'espace éducatif
rencontre-librairie autour du livre *Roms et riverains. Une politique municipale de la race*, avec Éric Fassin, sociologue, Carine Fouteau et Aurélie Windels, journalistes, et Serge Guichard, militant
❙ mardi 29 avril, 18 h
les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée de l'exposition « Mathieu Pernot » par l'artiste et Marta Gili
❙ mardi 29 avril, 19 h
conférence « Tsiganes et bohémiens : un régime visuel occidental », par Henriette Asséo, historienne et professeure à l'EHESS, suivie d'une discussion avec Mathieu Pernot
❙ mardi 13 mai, 19 h, dans l'auditorium
séminaire « Intimité territoriale et espace public », sous la dir. de Jean-François Chevrier, historien de l'art : séance 3/3, autour de l'œuvre de Robert Adams

PUBLICATIONS

❙ *Robert Adams. Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain*
textes de Joshua Chuang et Jock Reynolds
Jeu de Paume / La Fábrica, français, 122 pages,109 ill., 25 €
❙ *Robert Adams. The Place We Live: A Retrospective Selection of Photographs, 1964-2009*
textes de Robert Adams, Joshua Chuang, Tod Papageorge, Jock Reynolds et John Szarkowski
Steidl, anglais, 3 vol., 640 pages, 682 ill., 148 €
❙ *Mathieu Pernot. La Traversée*
textes de Marta Gili et de Georges Didi-Huberman
Jeu de Paume / Le Point du Jour éditeur, avec le soutien des Amis du Jeu de Paume, français-anglais, 184 pages, 140 ill., 35 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également, dans les rubriques « Enseignants et scolaires » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

Et aussi à la maison rouge, l'exposition « Mathieu Pernot et Philippe Artières, l'asile des photographies », du 13 février au 11 mai 2014
10, boulevard de la Bastille · Paris 12e ·
www.lamaisonrouge.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · Paris 8e
Mº Concorde
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi
expositions
❙ plein tarif : 8,50 € / tarif réduit : 5,50 € (billet valable à la journée)
❙ programmation Satellite : accès libre
❙ mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
❙ adhérents au laissez-passer : accès libre et illimité
rendez-vous
❙ dans la limite des places disponibles
❙ accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer
❙ rencontres et conférences : accès libre
❙ séminaires seuls : 3 € la séance
❙ réservation obligatoire pour les enfants d'abord ! (lesenfantsdabord@jeudepaume.org) et conseillée pour les rendez-vous en famille (rendezvousenfamille@jeudepaume.org)

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.





ROBERT ADAMS. L'ENDROIT OÙ NOUS VIVONS
Cette exposition a été organisée par la Yale University Art Gallery, en collaboration avec le Jeu de Paume pour la présentation à Paris.

Commissaires de l'exposition : Joshua Chuang et Jock Reynolds

En partenariat avec :






MATHIEU PERNOT. LA TRAVERSÉE
Commissaires de l'exposition : Mathieu Pernot et Marta Gili

En partenariat avec :







